

**Série Pós-Graduação**  
**Volume 8**

# **CERÂMICAS EM FAIANÇA EXISTENTES NOS CASARÕES DO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS, RS**

**Keli Cristina Scolari**





# Linguagens e Artes

## Série Pós-Graduação Volume 8

Cerâmicas em faiança existentes nos  
casarões do centro histórico de Pelotas, RS



#### Reitoria

Reitor: *Pedro Rodrigues Curi Hallal*

Vice-Reitor: *Luis Isaías Centeno do Amaral*

Chefe de Gabinete: *Aline Elias Lamas*

Pró-Reitor de Graduação: *Maria de Fátima Cósio*

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Francisca Ferreira Michelin*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Otávio Martins Peres*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Infra-estrutura: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: *Mário Renato de Azevedo Jr.*

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: *Sérgio Batista Christino*

---

#### Conselho Editorial

Pres. do Conselho Editorial: *João Luis Pereira Ourique*

Repr. das Engenharias e Computação: *Darci Alberto Gatto*

Repr. das Ciências Biológicas: *Flávio Roberto Mello Garcia* e *Marines Garcia* (suplente)

Repr. das Ciências da Saúde: *Francisco Augusto Burkert Del Pino* e *Claiton Leoneti Lencina* (suplente)

Repr. das Ciências Agrônômicas: *Cesar Valmor Rombaldi*, *Guilherme Albuquerque de Oliveira Cavalcanti* (suplente) e *Fabrizio de Vargas Arigony Braga* (suplente)

Repr. das Ciências Humanas: *Márcia Alves da Silva* e *Cláudio Baptista Carle* (suplente)

Repr. das Ciências Sociais Aplicadas: *Carla Rodrigues Gastaud*

Repr. das Linguagens e Artes: *Josias Pereira da Silva* e *Eleonora Campos da Motta Santos* (suplente)

---



# Linguagens e Artes

## Série Pós-Graduação Volume 8

Cerâmicas em faiança existentes nos  
casarões do centro histórico de Pelotas, RS

*Keli Cristina Scolari*





Filiada à A.B.E.U.

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto  
Pelotas - RS  
Fone +55 53 3227 8411 - editora.ufpel@gmail.com

**Direção**

*João Luis Pereira Ourique*  
Editor-Chefe

**Seção de Pré-Produção**

*Isabel Cochrane*  
Administrativo

**Seção de Produção**

*Gustavo Andrade*  
Administrativo  
*Anelise Heidrich*  
Revisão  
*Rosendo Caetano*  
Criação/Edição  
*Ingrid Fabiola Gonçalves* (Bolsista/Estagiário)  
Criação/Edição

**Seção de Pós-Produção**

*Morgana Riva*  
Assessoria  
*Madelon Schimmelpfennig Lopes*  
Administrativo

*Revisão: Anelise Heidrich*  
*Diagramação: Ingrid Fabiola Gonçalves*  
*Edição da Capa: Ingrid Fabiola Gonçalves*

Catálogo na Publicação:  
Bibliotecária Kênia Moreira Bernini – CRB-10/920

S421c Scolari, Keli Cristina

Cerâmicas em faiança existentes nos Casarões do Centro  
Histórico de Pelotas, RS / Keli Cristina Scolari – Pelotas : Ed.  
UFPel, 2017.

198 p. : il. – (Linguagens e Artes. Pós-Graduação, v.8)

ISBN: 978-85-7192-952-4

1. Cerâmica em faiança. 2. Conservação e restauro.  
3. Arte. 4. Patrimônio histórico. 5. Pelotas, RS I. Título.  
II. Série

CDD 738.6  
731.48



## **PREFÁCIO**

Foi com imensa honra e alegria que recebi da autora deste livro, a restauradora Keli Cristina Scolari, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, o convite para apresentá-lo.

O presente livro descreve o trabalho desenvolvido para a elaboração da dissertação intitulada *Esculturas em Faiança Portuguesa* existentes nos Casarões do Centro Histórico da Cidade de Pelotas, RS, da qual tive a honra de ser a orientadora.

No seu conteúdo, o livro oferece ao leitor informações sobre a cerâmica portuguesa dentro de um contexto do antigo a serviço do novo. Em seu relato a autora ressalta a importância do legado histórico da produção cerâmica na cultura brasileira tendo as cerâmicas artísticas portuguesas como instrumento de memória de nossa colonização. Para tal entendimento, a mesma caminhou pelas origens e tecnologia de produção das cerâmicas portuguesas, pesquisou a sua inserção no Brasil e, em especial, na cidade de Pelotas, RS, uma das vinte e seis cidades do patrimônio histórico nacional detentora de edificações tombadas que possuem um acervo de decoração cerâmica de fachada de grande beleza e qualida-

de, em sua maioria, na forma de ornatos e esculturas identificadas como cerâmica em faiança originária de Portugal. Buscando a veracidade científica da suposta origem portuguesa, definiu-se como metodologia para o trabalho o estudo sobre as peças cerâmicas existentes nas platibandas de três Casarões da Praça Coronel Pedro Osório, um dos locais de maior relevância do centro histórico da cidade de Pelotas. A partir de identificação visual, documentada fotograficamente, fez-se o cadastro e a análise do estado de conservação das peças cerâmicas em estudo e, também, determinou-se a composição química da pasta cerâmica e do vidrado de uma amostra coletada em um vaso Krater, existente em um dos casarões. As informações visualizadas foram utilizadas para uma análise comparativa com exemplares existentes no catálogo da empresa portuguesa Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910, adquirido pela autora em viagem à cidade do Porto, Portugal, identificado na análise visual como um dos fornecedores das referidas esculturas. Os dados obtidos sobre a pasta cerâmica e o vidrado foram comparados com as análises químicas efetuadas pelo químico francês Charles Lepierre, em 1912, em amostras de peças cerâmicas produzidas por várias fábricas portuguesas nos séculos XVIII e XIX. Os resultados finais do trabalho possibilitaram identificar a originalidade portuguesa das peças existentes nos casarões e a elaboração de uma proposta para futuras intervenções, a partir da sua reconstituição ou substituição por peça original.

A autora deste trabalho demonstrou durante os dois anos de seu desenvolvimento todo o seu profissionalismo e conhecimento na área de sua formação, o restauro. Mas, a sua dedicação foi o seu principal suporte para a finalização do trabalho. Uma dedicação

tal que a levou a encurtar caminhos e fronteiras na busca de informações confiáveis, muitas delas encontradas apenas em Portugal. Para ela, as distâncias percorridas em busca do conhecimento não foram empecilho, ao contrário, foram motivação.

Keli, não posso finalizar esta apresentação sem antes expressar meus sentimentos de respeito, admiração e amizade que tenho por ti. Muito obrigada, por teres me escolhido para ser tua orientadora neste trabalho que muito me fez crescer.

*Pelotas, 26 de junho de 2015.*

*Profa. Dra. Margarete R. F. Gonçalves  
PPG Memória Social e Patrimônio Cultural  
PPG Ciência e Engenharia dos Materiais  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
UFPel*



## APRESENTAÇÃO

O presente livro, “Cerâmicas em Faiança Existentes nos Casarões do Centro Histórico de Pelotas, RS”, fruto da pesquisa desenvolvida por Keli Cristina Scolari durante seu mestrado no Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, nos traz um trabalho cuidadoso de identificação das peças em cerâmica existentes nas fachadas dos três casarões do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, Casarão Conselheiro Maciel, Casarão Barão de São Luís e Casarão Barão de Butuí. Os casarões, mais conhecidos como casarões de números 8, 6 e 2, são tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

A autora nos apresenta um criterioso estudo baseado em fontes importantes trazidas de Portugal, que foram fundamentais para identificação das peças em faiança. O texto está dividido em três capítulos. O primeiro traz um percurso sobre as diretrizes da conservação-restauração dos bens culturais internacionais e nacionais,

quando são apresentados os teóricos da conservação-restauração, as cartas patrimoniais e a legislação brasileira sobre o patrimônio. Já o segundo capítulo trata da cerâmica: sua origem, sua trajetória, tipologia manufatura, técnicas, causas de degradação e principais patologias, características das cerâmicas portuguesa e brasileira. No último capítulo apresenta um estudo minucioso de cada uma das esculturas identificadas, através do levantamento cadastral, instrumentos de identificação, descrição formal, a iconografia das imagens, gráficos do estado de conservação, características dos materiais das faianças dos casarões. Em suas considerações finais a autora afirma que as esculturas em faiança dos casarões de Pelotas são de origem portuguesa, e estes elementos integrados à arquitetura fazem parte do patrimônio e da história da cidade, representando as relações entre Brasil e Portugal.

A conservadora-restauradora Keli mostra sua paixão pela profissão escolhida, notadamente pelo envolvimento com seu objeto de estudo, e um conhecimento profundo sobre os materiais cerâmicos, remetendo à sua formação inicial como escultora. Em sua trajetória como restauradora sempre demonstrou seu interesse pelos materiais cerâmicos, o que lhe proporcionou olhar apurado para as patologias e degradações que ocorrem nesses elementos arquitetônicos, quando submetidos às intempéries.

Muito me honra apresentar este livro. Espero que todos tenham uma excelente leitura.

*Pelotas, 26 de maio de 2015.*

*Andréa Lacerda Bachettini*

*Professora do Departamento de Museologia e  
Conservação e Restauro do ICH/UFPel*



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>DIRETRIZES DA CONSERVAÇÃO E DA RESTAURAÇÃO</b>	<b>20</b>
POLÍTICAS PÚBLICAS INTERNACIONAIS	20
POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONAIS	27
<b>A CERÂMICA</b>	<b>31</b>
ORIGEM	31
TRAJETÓRIA	39
PROCESSOS DE MANUFATURA	45
MANIFESTAÇÕES PATOLÓGICAS E DEGRADAÇÕES	61
A CERÂMICA PORTUGUESA	73
A CERÂMICA BRASILEIRA	93
<b>CERÂMICAS EM FAIANÇA EXISTENTES NOS CASARÕES TOMBADOS DO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS/RS</b>	<b>98</b>
LEVANTAMENTO CADASTRAL DAS CERÂMICAS EM FAIANÇA	98
CASARÃO CONSELHEIRO MACIEL	100
CASARÃO BARÃO DE SÃO LUÍS	106
CASARÃO BARÃO DE BUTUÍ	110

PEÇAS CERÂMICAS EM FAIANÇA NOS CASARÕES	117
INSTRUMENTOS DE IDENTIFICAÇÃO	117
IDENTIFICAÇÃO DAS PEÇAS CERÂMICAS	122
1 - ESCULTURA EUROPA	123
2 - ESCULTURA ÁSIA	126
3 - ESCULTURA OUTONO	129
4 - ESCULTURA PRIMAVERA	132
5 - ESCULTURA INVERNO	136
6 - ESCULTURA AGRICULTURA	139
7 - ESCULTURA GRATIDÃO	142
8 - ESCULTURA COMÉRCIO	145
9 - ESCULTURA INDÚSTRIA	148
10 - ESCULTURA ARTES	152
11 – VASOS KRATER	156
12 - BALAUÍSTRE	159
ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS PEÇAS CERÂMICAS	161
PROPOSTA PARA FUTURAS INTERVENÇÕES	167
CARACTERIZAÇÃO DA PASTA CERÂMICA	168
CARACTERIZAÇÃO DO VIDRADO	171
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>177</b>
WEBSITES CONSULTADOS:	184
<b>APÊNDICE</b>	<b>186</b>
<b>ANEXO</b>	<b>193</b>





## INTRODUÇÃO

A cerâmica é uma arte universal que representa o espírito de cada século, na caminhada do homem sobre a terra e tem se caracterizado pelos costumes e pelas tendências dos mais diferentes povos.

De acordo com Pileggi (1958, p. 7), no decorrer da história, o homem conseguiu desenvolver técnicas para que esses artefatos cerâmicos tivessem uma beleza e uma manufatura de alta qualidade. Na Pré-História, os objetos cerâmicos eram confeccionados manualmente pelas mulheres, pois os homens estavam ocupados em buscar alimentos; e no período Neolítico, devido às suas dimensões, as peças cerâmicas encontradas indicam terem sido confeccionadas pelos homens. Em seu trabalho, o autor descreve que nos objetos cerâmicos primitivos os desenhos, em sua maioria, eram zoomórficos<sup>1</sup> e revelavam a importância da caça e da necessidade de decoração para demonstrar a grandeza desses

---

1 Zoomórficos - Motivos ornamentais inspirados em fauna real ou fabulosa. Fonte: Normas de Inventário de Cerâmica, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 95.

feitos.

No decorrer dos séculos, a evolução do processo cerâmico possibilitou a fabricação de vasos para provisões para os mortos, no Egito, de ladrilhos para o revestimento dos palácios, na Assíria, de cerâmicas de extrema beleza, na Grécia, de finas e delicadas esculturas cerâmicas, na China e no Japão, e de cerâmicas de revestimento e adornos em países da Europa, tais como a Espanha, Inglaterra e Portugal. A grande maioria das peças cerâmicas produzidas nesse período retrata fatos históricos ocorridos no decorrer dos séculos e são, por isso, consideradas fontes de expressão artística, histórica e cultural.

Segundo Queirós (1987, p. 21), devido à forte influência árabe<sup>2</sup> e à habilidade dos oleiros, os artefatos cerâmicos produzidos em Portugal possuíam características próprias e boa qualidade. Muitas dessas peças artísticas, atualmente, constituem o legado histórico da produção cerâmica portuguesa. Como, por exemplo, a azulejaria portuguesa que é igualada a outras artes em voga na Europa, tais como a tapeçaria, ourivesaria e o mobiliário. Em suas palavras, “O azulejo é a expressão característica de nossa nacionalidade, o símbolo jovial do nosso povo” (QUEIRÓS, 1987, p. 253).

No século XIX, a produção de cerâmica portuguesa tinha

---

2 A influência árabe foi muito importante na produção cerâmica peninsular, QUEIRÓS (1987, p. 21) cita: “A influência Árabe actuou sobre a cerâmica peninsular, acompanhando sucessivas gerações até aos nossos dias. Com a ornamentação de pedra, de madeira, com o estuque policromado e os metais lavrados, com estes e outros artefatos, generalizaram os Árabes o azulejo e toda a faiança congênere, com o mesmo sabor muçulmano e com a mesma intensiva policromia, os mesmos relevos, de variedade exaustiva de combinações geométricas, estreladas e laçadas”. A arte portuguesa foi inspirada principalmente na arte bizantina e pela arte persa.

como principais polos as cidades do Porto, Lisboa e Coimbra. Nessas, as fábricas deram à cerâmica portuguesa características de produção mantidas até hoje. O processo de obtenção das cerâmicas baseava-se nos modelos das oficinas dos séculos anteriores, não havendo nenhuma mecanização muito importante (DOMINGUES, 2003, p.1). Foi nesse período que se desenvolveu o costume de decorar as fachadas com azulejos e de usar ornatos em cantaria ou estuque. Na fabricação das peças de cantaria, estuque e azulejaria o desenho era o elemento básico para a produção. Porém, existiam poucas escolas para ensinar a arte do desenho e as que existiam passavam apenas instruções básicas sobre leitura, escrita, noções de comércio e contabilidade. Em virtude disso, todo o aprendizado sobre a produção cerâmica era feito pela hierarquia tradicional mestre-oficial-aprendiz<sup>3</sup>. As escolas de formação artística, onde se ensinavam o ofício de oleiro, tornaram-se mais frequentes com o início da industrialização. As escolas mais famosas desse período foram o Liceu Nacional, a Academia Politécnica, a Escola Médico-Cirúrgica e a Academia de Belas Artes, localizadas na cidade de Lisboa, e a Academia de Belas Artes, localizada na cidade do Porto (QUEIRÓS, 1999, p.177).

O desenvolvimento industrial e a produção em larga escala,

---

3 O aprendizado mestre-oficial-aprendiz era uma forma de ensino onde o mestre transforma um aprendiz em mestre. O tempo de aprendizagem era combinação prévia com o mestre ou, eventualmente, regulamentado pelos regimentos corporativos. Após a aprendizagem o novo profissional passava por um período de exercício como “oficial” no estabelecimento de seu mestre. Esse tempo podia ser determinado, também, pelos regimentos corporativos e variava de 2 a 6 anos. A partir daí, para ter oficina própria, o novo oficial necessitava requerer aos seus mestres “certidões juradas e reconhecidas”, dando conta do tempo da aprendizagem e do exercício como oficial” (MENESES, 2007, p.167).

com base em moldes, possibilitaram transformações à cantaria, que passou a utilizar pedras mais nobres e ornatos arquitetônicos em cerâmica. A utilização de artefatos cerâmicos com aplicação à arquitetura foi fundamental para fazer a diferença entre a arquitetura do Romantismo e a de épocas anteriores (DOMINGUES, 2009, p. XIV). Nesse período, os desenhos utilizados na cantaria, para a fabricação de estátuas, balaústres e vasos, também, eram usados para a confecção dos moldes das peças em cerâmica.

Em Portugal, dentre as muitas fábricas que produziam artefatos cerâmicos, destacavam-se pela alta qualidade e elevada produção a Fábrica Santo Antônio do Vale da Piedade, de propriedade de Francisco Rossi, cuja data de fundação é imprecisa, mas que, segundo Domingues (2009, p. 168), já funcionava no final do século XVIII; e a Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, localizada em Vila Nova de Gaia, fundada por Antônio Almeida da Costa, em 1864. Os artefatos produzidos por essas fábricas eram divulgados na Europa e no Brasil em Feiras e através de catálogos, como o exemplificado na Figura 1, que apresenta o catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, datado de 1910. As fábricas em questão exportaram para o Brasil um grande número de peças de azulejaria e ornatos para decoração de fachadas.



Figura 1 - Capa do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, datado de 1910, Porto, Portugal.

Fonte: Acervo autora, 2012.

No Brasil, a pesquisa sobre a cerâmica portuguesa é muito recente e, em especial, as informações sobre esculturas em faiança são raras. No entanto, a conscientização da importância de conservar a história de nossas origens portuguesas vem se difundido nos órgãos governamentais e, também, em alguns grupos privados, tais como o Instituto Portucal de Cerâmica Luso-Brasileira<sup>4</sup>, localizado na cidade de São Paulo, que possui um acervo significativo de peças cerâmicas de fachadas e de jardins adquiridas em todas as partes do Brasil, principalmente nas cidades cosmopolitas e portuárias de São Luís do Maranhão, Recife, Belém do Pará e Rio de Janeiro, detentoras de expressivos exemplares de ornamentação de fachadas com azulejos, pinhas e estátuas alegóricas.

No estado do Rio Grande do Sul, nas cidades de Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas, Piratini, Jaguarão e Rio Pardo, são encontrados muitos ornatos cerâmicos, sem que necessariamente exista azulejaria nas fachadas (DOMINGUES, 2009, p.497). Essas cidades, devido à riqueza de seu patrimônio artístico, arquitetônico e cultural, atualmente, fazem parte do Programa Monumenta<sup>5</sup> do Governo Federal que é supervisionado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Na cidade de Pelotas, objeto alvo deste trabalho, como

---

4 Instituto Portucal de Cerâmica Luso-Brasileira. Retirado do site <http://WWW.Institutoportucal.com.br>. Disponível em 18/12/2010.

5 O Programa Monumenta, coordenado pelo Ministério da Cultura, é uma iniciativa do Governo Federal com o objetivo de recuperar e preservar o patrimônio histórico e artístico urbano do País, incluindo espaços públicos e edificações, de forma a garantir sua conservação permanente e a intensificação de seu uso pela população. Retirado do site: [www.monumenta.gov.br](http://www.monumenta.gov.br), acessado em 16-12-2011.

ocorreu na maioria das cidades brasileiras, a modernização da malha urbana não descaracterizou totalmente o sítio histórico. A cidade possui um dos maiores acervos edificados no estilo eclético do século XIX, dos quais cinco monumentos são tombados pelo IPHAN: a Caixa da Água, localizada na Praça Piratinino de Almeida; o Teatro Sete de Abril, localizado na Praça Coronel Pedro Osório; e três edificações conhecidas como Casarão Conselheiro Maciel, Casarão Barão de São Luís e Casarão Barão de Butuí, também localizadas na Praça Coronel Pedro Osório. Os referidos Casarões possuem um acervo de decoração cerâmica de fachada de grande beleza e qualidade que, atualmente, se encontram em processo de restauração ou em processo de preservação. Essa situação, facilitadora do acesso ao acervo cerâmico, foi responsável pela definição da amostragem deste trabalho, que se propõe a identificar o tipo, origem e estado de conservação das peças cerâmicas em faiança portuguesa existentes nas fachadas dessas edificações.

Os resultados deste trabalho serão disponibilizados em um banco de dados e, espera-se, poderão auxiliar em intervenções futuras nas cerâmicas em faiança portuguesa existentes nos Casarões e, também, nos demais prédios do Centro Histórico da cidade de Pelotas e de outras cidades com acervos similares.

## DIRETRIZES DA CONSERVAÇÃO E DA RESTAURAÇÃO

Quando se trata de políticas públicas de conservação e restauração não se podem deixar de lado as ações de preservação de monumentos históricos que, no final do século XVIII, deixaram de ser feitas embasadas somente na prática e passaram para as ações da atualidade fortemente ligadas a questões culturais.

## POLÍTICAS PÚBLICAS INTERNACIONAIS

No período entre os séculos XV e XVIII, a partir dos trabalhos de Johann Joachim Winckelmann<sup>6</sup>, as noções da teoria do restauro começaram a ser aplicadas e o original passou a ser visto com respeito. Nesse período, passou-se a valorizar os

---

6 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) Historiador de arte alemão trabalhou em Roma a partir de 1755. Os seus estudos sobre a Grécia e a Roma antigas foram uma inspiração para o movimento do neoclassicismo, estabelecendo as bases da moderna história da arte e influenciaram a educação no seu país (KÜHL, 2004, p. 310).



documentos criteriosos, surgiu a ideia de reversibilidade e ocorreu a introdução da metodologia científica nos processos de restauração. Nos aspectos conservativos e de mínima intervenção, as teorias de Giovan Battista Piranesi<sup>7</sup> também se fortaleceram a partir dos exercícios de levantamento pormenorizado, análises e reconstituição hipotética de edifícios antigos e da noção de ruptura entre o passado e o presente (KÜHL, 2004, p. 310).

Ao final do século XVIII e início do século XIX, o historiador francês Quatremère de Quincy<sup>8</sup>, influenciado pelas teorias de Winckelmann, foi um fervoroso debatedor sobre o futuro da produção artística. Quatremère, com suas teorias, sintetizou o que ocorreu na conservação ao longo dos séculos e criou o caminho para as duas vertentes da teoria da restauração, defendidas no século XX. A “conservativa”, que defendia a pátina da história e as marcas do tempo, teorias também defendidas pelos historiadores ingleses John Ruskin<sup>9</sup> e William Morris<sup>10</sup>; e a teoria que defendia os complementos e refazimentos em estilo, não importando se a passagem do tempo fosse sacrificada em decorrência de substituições e de alterações maciças, também, defendida pelo teórico

---

7 Giovan Battista Piranesi – Nasceu em Veneza, em 1720, mas atuou em Roma. Foi arqueólogo, arquiteto teórico, decorador de interiores e designer de mobiliário (<http://purl.pt/369/1/ficha-obra-piranesi.html>). Acessado em 15-10-2012).

8 Quatremère de Quincy – Historiador francês atuou no cenário cultural do fim do século XVIII e início do século XIX (KÜHL, 2004, p. 311).

9 John Ruskin nasceu em 1819 e faleceu em 1900, muito transtornado psicologicamente. Foi escritor, crítico de arte e sociólogo e possuía paixão pelo desenho e pela música (KÜHL, 2004, p. 311).

10 William Morris nasceu em 1834 na Inglaterra era político, crítico de arte e estudou teologia na Universidade de Oxford (KÜHL, 2004, p. 311).

francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc<sup>11</sup>. Para Quatremère, as integrações dos monumentos deveriam ser discutidas como soluções de manutenção, para evitar o crescimento dos danos, podendo os mesmos até serem conservados como estão, em ruínas, por exemplo. Segundo a sua teoria, é possível refazer uma obra arquitetônica com material diferente preservando o seu contexto histórico e cultural. Suas avançadas ideias são ainda hoje muito discutidas na área da preservação e integração de bens culturais materiais.

Nesse período ainda existiam outras vertentes moderadas, defendidas por arqueólogos e literatos, que cobravam o respeito pelo valor histórico e a preservação das marcas do tempo da obra.

No final do século XIX, as profundas e rápidas mudanças provocadas pela Revolução Industrial aceleraram a noção de ruptura entre o passado e o presente e começou-se a discutir se as ações de intervenção em uma obra não teriam que ser diferentes das do ato de sua criação, respeitando apenas a sua historicidade. Foi nesse período, tendo como um dos seus defensores Kant<sup>12</sup>, que as ações de restauro começaram a ser embasadas no conhecimento histórico e em análises formais validadas pela historiografia da arte e pelas teorias estéticas (KÜHL, 2004, p. 311). Nesse ambiente de grande efervescência intelectual, onde vários intelectuais estavam discutindo temas ligados à preservação, surgiram as ideias do ar-

---

11 O parisiense Viollet-de-Luc nasceu em 1814 e faleceu em 1879 em Lausanne. Foi uma personalidade polêmica, arquiteto, desenhista, escritor, crítico e historiador de arte arquitetônica (KÜHL, 2004, p. 311).

12 Immanuel Kant – nasceu na Prússia, em 1724. Foi um grande filósofo da era moderna e é considerado um dos mais influentes pensadores ([www.kant.org.br](http://www.kant.org.br), acessado em 15-10-2012).

quiteto e artista plástico Camillo Boito<sup>13</sup>, que sintetizavam as várias proposições que vinham amadurecendo sobre a conservação e restauração. Para Boito o ato de conservação e restauração deve ser embasado no valor documental da obra; na consolidação sem reparo; na inexistência de acréscimos e renovações; na complementação de partes faltantes com material diferente do original; no respeito às fases da obra, sendo a remoção de elementos somente admitida se interferisse na unidade histórica da obra; na documentação de todo o processo de intervenção e na colocação de uma lápide com os dados da intervenção.

Na virada do século XX, o teórico Alöis Riegl<sup>14</sup> também contribui com ideias inovadoras para a teoria e a prática da restauração dos monumentos históricos, criando aspectos normativos da preservação e escrevendo sobre o papel e as formas de apreender e trabalhar os monumentos históricos.

Nas outras vertentes moderadas do século XX foi destaque Gustavo Giovannoni<sup>15</sup>, que criou uma classificação sistemática para os casos de restauro, definindo-a como de consolidação, de recomposição (anastilose), de liberação de complemento e de

---

13 Camillo Boito nasceu em Roma no ano de 1836. Estudou música e literatura, com o seu irmão Arrigo Boito, frequentou o curso de Belas Artes em Veneza e foi professor de arquitetura (KÜHL, 2004, p. 312).

14 Alöis Riegl – Nasceu na Áustria, em 1858. Foi um dos mais importantes historiadores de arte, utilizava várias teorias como o formalismo, o estruturalismo, o pós-estruturalismo, a teoria da recepção e o positivismo (<http://www.dictionaryoffarthistorians.org/riegl.htm>. Acessado em 15-10-2012).

15 Gustavo Giovannoni - Arquiteto, engenheiro civil, historiador, urbanista e crítico de arquitetura, nasceu em 1873 em Roma e a sua vida intensa foi preenchida lecionando a cadeira de “Arquitetura Geral” na Faculdade de Engenharia de Roma, escrevendo diversas publicações sobre arquitetura italiana e também sobre restauro (KÜHL, 2004, p. 314).

renovação. Esses pensamentos foram consolidados na Carta de Atenas, em 1931.

No final de 1930, todas as discussões foram de grande importância e surgiram vários e importantíssimos textos escritos pelos teóricos Cesare Brandi<sup>16</sup>, Renato Bonelli, Roberto Pane e Paul Philippot, os quais deram origem à Carta de Veneza, em 1964, que continua até os dias de hoje como referência da *Internacional Council on Monuments and Sites* (ICOMOS)<sup>17</sup>.

A teoria da restauração de Cesare Brandi fundamenta suas propostas, basicamente, na Estética, na História e na ideia de que cada caso é um caso. Nesta se destacam três princípios fundamentais da restauração: a reversibilidade (a intervenção deve ser reversível e não pode alterar a integridade da obra); a distinguibilidade (os materiais empregados na intervenção devem ser de fácil identificação para não enganar o observador) e a mínima intervenção (interferir o mínimo na obra, sempre respeitando as instâncias estética e histórica).

Com a II Guerra Mundial (1939 - 1945) e toda a destruição causada por ela, todos os preceitos de conservação e restauração foram reavaliados, principalmente os princípios da Carta de Atenas, e o sentimento pelo valor artístico do monumento destruído superou o valor histórico.

Em 1945, a Organização das Nações Unidas (ONU) criou a

---

16 Brandi foi, em 1939, o fundador e posteriormente diretor durante vinte anos do Instituto Central de Restauração (ICR), em Roma (BRANDI, 2004, p. 19).

17 ICOMOS é uma organização, fundada pela UNESCO, não governamental internacional dedicada à conservação dos monumentos do mundo. (Fonte: [www.icomos.org/en](http://www.icomos.org/en). Acessado em 15-10-2012).

Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), com sede em Paris, com o objetivo de garantir universalmente a justiça, a lei e os direitos do homem, entre todas as Nações, promovendo a educação, a ciência e a cultura. Na ocasião criou-se o conceito de patrimônio arquitetônico e estabeleceu-se Convenções e Recomendações para a sua salvaguarda.

Em 1954 foi realizada a Convenção de Haia ou Convenção para a Proteção de Bens Culturais em caso de Conflito Armado, sendo reconhecidos os efeitos devastadores das guerras e determinada a criação de normas para a preservação dos bens culturais<sup>18</sup>. Foram, então, formuladas várias cartas que normatizaram esses preceitos.

A Carta de Atenas (1931), focada na deterioração dos monumentos, declara que os monumentos do mundo inteiro, devido à vida moderna, estão sofrendo com a deterioração pelos agentes atmosféricos e recomenda que:

no que concerne à conservação de escultura monumental, considera que retirar do lugar para o qual havia sido criada é, em princípio, lamentável. Recomenda, a título de precaução, conservar, quando existem, os modelos originais e, na falta deles, a execução de moldes (CURY, 2004, p.15).

A Carta de Veneza (1964) traz o conceito de conservação e o de restauração de monumentos:

A Conservação do monumento exige manutenção permanente, esta conservação é sempre mais fácil

---

18 Fonte: [www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil\\_brazil\\_decret511\\_11\\_11\\_1958\\_por\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil_brazil_decret511_11_11_1958_por_orof.pdf). Acessado em 15-10-2012.

quando o monumento tem uma função útil à sociedade e que os elementos de esculturas, pinturas ou decorações, que fazem parte do monumento, não podem ser danificados, removidos a não ser que estes estejam correndo algum risco. A Restauração é uma intervenção que se deve utilizar em caráter excepcional, seu objetivo é de “conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos” (CURY, 2004, p.93).

A Carta do Restauro (1972) descreve aspectos sobre a conservação e o registro das intervenções sofridas pelas obras de arte:

Limpeza de pinturas e esculturas, que jamais deverá alcançar o extrato da cor, respeitando a pátina e eventuais vernizes antigos; para todas as outras categorias de obras, nunca deverá chegar à superfície nua da matéria de que são constituídas as obras (CURY, 2004, p. 149).

Todas as intervenções, por mais simples que sejam, devem ser documentadas por meio de relatórios, fotografias de todo o processo de intervenção, exames físicos (raios-X, exames com luzes especiais, corte estratigráficos) e químicos (estudo das cores) (CURY, 2004, p. 150).

A Carta de Cracóvia (2000) define o restauro como sendo “uma intervenção dirigida sobre um bem patrimonial, cujo obje-

tivo é a conservação da sua autenticidade e a sua apropriação pela comunidade”<sup>19</sup>.

## POLÍTICAS PÚBLICAS NACIONAIS

No Brasil, as primeiras manifestações sobre a temática do patrimônio histórico e artístico nacional iniciaram no início do século XX com o Movimento Modernista e a Instauração do Estado Novo. Durante esse período, em viagens pelo interior do Brasil, os intelectuais modernistas se depararam com um acervo belíssimo em total abandono. Tais constatações influenciaram as primeiras ações do poder público com a criação das Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos em Minas (1926), na Bahia (1927) e Pernambuco (1928).

Em 1934, segundo Fonseca (1997, p. 103), no Rio de Janeiro, baseada e norteadada pela perspectiva tradicionalista e patriótica, foi criada a Inspetoria dos Monumentos Nacionais que foi desativada, em 1937, para a criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que passou a chamar-se Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no ano de 1965.

O SPHAN foi estruturado com dois blocos: o da Divisão de Estudos e Tombamentos e o da Divisão de Conservação e Restauro. Nessa época, também, foram criadas as representações re-

---

19 Fonte: [www.igespar.pt/media/uploads/cc/cartdecracovia2000.pdf](http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/cartdecracovia2000.pdf). Acessado em 15-10-2012.

gionais que tinham sob sua responsabilidade os museus públicos.

Ainda em 1937, foi criado o Decreto-Lei nº 25, que é o mais importante documento nacional relacionado à preservação do patrimônio cultural, ainda hoje utilizado como base na elaboração de legislações federais, estaduais e municipais.

O Decreto-Lei nº 25, de 1937, criou a ação de tombamento que, por intermédio da aplicação de legislação específica, tem o poder de preservar bens que possuam algum valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental ou imaterial a uma determinada população, assim impedindo que esses sejam descaracterizados ou destruídos.

Tombamento é o ato de inventariar um determinado bem, com o objetivo de proteger o que é de interesse público, que pode ser solicitado por qualquer cidadão a partir de uma proposta enviada à instituição responsável, com a documentação exigida. No âmbito federal o pedido é feito ao IPHAN e no âmbito estadual é feito aos Institutos do Patrimônio Artístico Estadual (IPHAE) existentes nos estados.

Quando é tombado, o bem é inscrito em um dos quatro livros tombo do IPHAN, que são: Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, Livro do Tombo Histórico, Livro de Tombo de Belas Artes e Livro de Tombo das Artes Aplicadas. Esses bens não podem ser destruídos ou descaracterizados, sendo preservados integralmente. As edificações tombadas podem ser restauradas desde que as obras sejam acompanhadas por profissionais especializados capazes de garantir a integridade do bem.



Complementando as diretrizes nacionais do patrimônio, em 2000, foi criado um novo instrumento legislador, o Registro. A partir dele, atualmente, o IPHAN avalia os processos de bens culturais como Bens tangíveis (Tombamentos) ou Bens intangíveis (Registros).

Registro é um instrumento de legislação recente (2000) usado para resguardar os bens de natureza imaterial (crenças, tradições, manifestações...). O registro pode ser iniciado por qualquer cidadão que envie uma proposta à instituição responsável, com a documentação exigida. Se o bem é aprovado deve ser inscrito em um dos quatro livros de registro do IPHAN, que são: “Livro de registro dos Saberes”, “Livro das Celebrações”, “Livro das Formas de Expressão” e “Livro dos Lugares”.

Além do IPHAN e dos institutos estaduais, os municípios possuem as Secretarias Municipais de Cultura, que fiscalizam obras de restauro e de conservação de bens culturais.

Em 1977, preocupada com o desmanche, a descaracterização e a degradação dos Casarões localizados ao redor da Praça Coronel Pedro Osório, eixo principal do itinerário cultural da cidade de Pelotas, e motivada pela reivindicação da população, a Prefeitura de Pelotas solicitou o tombamento dos mesmos ao SPHAN. Como resultado foi obtido o tombamento dos prédios do Teatro Sete de Abril e os dos três Casarões, conhecidos com Casarão Conselheiro Maciel (nº. 8), Barão de São Luís (nº. 6) e Barão de Butuí (nº. 2).

A cidade de Pelotas, sede dos Casarões em estudo, em

1991<sup>20</sup>, criou a Secretaria Municipal de Cultura que passou a legislar a questão do seu Acervo Patrimonial.

Em 2008, a Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas, juntamente com o IPHAN, elaborou o “Manual do Usuário de Imóveis Inventariados - Pelotas”, que está voltado à orientação e conscientização dos proprietários de bens tombados ou inventariados, sobre assuntos da legislação vigente e de ações de preservação, conservação e restauração. Em uma de suas seções, especificamente a referente a “Elementos Artísticos ou Decorativos Associados às Edificações”, são tratadas ações relativas a esculturas das platibandas das edificações do Centro Histórico de Pelotas, tais como a recomendação de que em caso de intervenção nos elementos artísticos e decorativos deve-se consultar um profissional especializado.

Nas questões relativas a ações de manutenção e conservação, o Manual recomenda proteger os elementos decorativos para evitar o desgaste e danos de superfície; não furar as paredes com escaolas ou pinturas murais; evitar excesso de iluminação em objetos de madeira e pinturas; não limpar com pano úmido ou produtos químicos os objetos; separar objetos danificados ou infectados de insetos para uma posterior recuperação; permitir a ventilação dos ambientes, com o cuidado de evitar a entrada de poeira e insetos e evitar a excessiva incidência solar que pode provocar fissuras, rachaduras, desbotamentos e desprendimentos da camada pictórica.

---

20 Conforme Legislação Municipal – Lei Nº 3.381,1991.

## A CERÂMICA

### ORIGEM

A palavra cerâmica vem do grego “*keranikê*”, derivado de *keramos*, que significa argila (PILEGGI, 1952, p. 3). Há quem diga que o termo seria originado de “Ceramus”, filho de Baco e Ariadne; e é, também, o nome do bairro dos ceramistas, nos arredores de Atenas (DOMINGUES, 2006, p.54-55). O nome, genericamente, também é usado para identificar todos os objetos produzidos com qualquer tipo de argila cozida.

A cerâmica, ao contrário das demais artes ou manifestações da inteligência humana, não admite precursores e estilistas que se tornem proprietários de sua forma estética ou seu conteúdo filosófico. No decorrer da história da humanidade, houve personagens que se destacaram pelas suas produções, tais como São Tomás de Aquino, que criou uma escola de filosofia; Aristóteles, que exaltou a arte política; Shakespeare, que glorificou a poesia;

Leonardo da Vinci, que introduziu uma nova visão para a pintura. Mas, na cerâmica, não se consegue destacar um ceramista que seja merecedor da introdução ou criação dessa técnica (PILEGGI, 1958, p. 3). A arte cerâmica, que é provinda da terra, desde os mais remotos tempos serviu como um elemento de segurança, sobrevivência ou adorno. Com o decorrer dos séculos, a produção de artesanal passou à industrial, conferindo a essa arte a condição de uma das mais seguras fontes de renda.

De acordo com Pillegi (1958, p. 4), a simples mistura de elementos da terra com a utilização de corantes e de vernizes conseguiu trazer até nossos dias um legado de objetos artísticos de verdadeira beleza e monumentalidade. O autor descreve que o fator explicativo para os diversos tipos de cerâmicas e da vocação de cada povo na conquista de suas próprias características, reside na revelação permanente das mais belas e múltiplas combinações de cores e motivos.

Cientificamente, pode-se afirmar que a cerâmica baseia-se na mais antiga transformação química praticada pelo homem, que propiciou o endurecimento de silicatos hidratados de alumínio por meio de cozimento e a obtenção de peças porosas, duras e resistentes. Em função de suas propriedades, os objetos cerâmicos podem ser classificados como materiais porosos (absorventes) e não porosos (não absorventes).

Na categoria de materiais porosos ou absorventes destacam-se as seguintes massas:

**Terracota** - é uma massa plástica de argila de coloração amarelada ou avermelhada, devido ao elevado teor de óxido de

ferro, que necessita de uma cozedura de baixa temperatura (800° a 1000°C). Após cozida, dá origem a um barro cozido, denominado biscoito<sup>21</sup>, que é uma massa não muito densa e porosa. O biscoito pode ficar sem revestimento, receber uma pintura a frio com tintas a óleo ou receber uma camada de verniz ou esmalte. Quando envernizado ou esmaltado, deve sofrer uma segunda cozedura, para a fixação do revestimento. A terracota é um produto cerâmico utilizado desde as civilizações pré-históricas até os dias de hoje, para a confecção de objetos tradicionais e de uso corrente, tais como recipientes para armazenagem e objetos artísticos (Figura 2) difundidos pelas artes populares.



Figura 2 - Imagem de Terracota- Guerreiros do Imperador “Chin” – 200 a.C.

Fonte: <http://www.ceramicanorio.com/miscelanea/china/china.htm>, acesso em 22-01-2012.

---

21 Biscoito, chacota ou barro cozido – Nome de qualquer objeto de cerâmica na fase que se segue à primeira cozedura. DOMINGUES, Celestino, 2006, ps. 36, 57.

**Louça** - é uma designação genérica para produtos cerâmicos de pasta porosa branca, rica em hidróxido de alumínio e de doses variáveis de calcário ou feldspato. As massas de louça podem ser de dois tipos: a louça de pó de pedra ou granito e a faiança.

A *louça de pó de pedra ou granito* é uma massa plástica de argila composta de caulim, quartzo e feldspato, que sofre duas cozeduras. A primeira cozedura, com temperaturas entre 1200° a 1300°C, dá origem ao biscoito que apresenta alguma porosidade e uma coloração que pode ir do branco ao marfim. O biscoito recebe uma camada de vidrado ou esmalte e, após uma segunda queima, com temperatura inferior a primeira (1150°C), torna-se vítreo e bastante resistente. Esse tipo de louça foi introduzido pelos ingleses e é uma categoria intermediária entre a faiança e a porcelana (PILLEGI, 1958, p.195). São fabricados com essas massas muitos adornos do tipo vasos (Figura 3), fruteiras, objetos para jardim, peças para aparelho de mesa (sopeiras, bules, saleiros, etc.), sanitários, azulejos, dentre outros.



Figura 3 – Imagem de um prato cerâmica de louça de pó de pedra ou granito, Cerâmica Miranda Coelho.

Fonte: <http://porcelanabrasil.blogspot.com.br/2011/09/pratos-e-xicara-ceramica-miranda-coelho.html>, acesso em 03-04-2012.

A faiança ou louça branca é uma massa de argila muito plástica, geralmente, com coloração marfim clara. Em sua primeira cozedura, com temperaturas entre 1050° a 1150°C, dá origem a um biscoito muito poroso e pouco resistente. Para tornar a peça impermeável, mais resistente, dura e sonora (som metálico) é feita uma segunda cozedura, aplicando-se um esmalte ou um verniz, à base de óxido de chumbo ou óxido de estanho e cozendo com uma temperatura inferior à primeira queima. O termo faiança surgiu na Itália, na cidade de Faenza, no século XVI, onde as faianças

esmaltadas apareceram pela primeira vez (DOMINGUES, 2006, p. 81). Com esse tipo de massa são produzidos objetos de adorno de jardins, tais como esculturas (Figura 4a), vasos e pinhas, peças para aparelho de mesa, tais como pratos (Figura 4b), xícaras, jarras, etc.



(a)



(b)

Figura 4 – Imagens representativas de cerâmica em faiança.

(a) Escultura da América, existente na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul; (b) Prato de mesa, pertencente ao acervo particular da autora.

Fonte: Acervo autora, 2009.

Na categoria de materiais não porosos ou não absorventes destacam-se as seguintes massas:

**Grés** - é uma massa de argila refratária composta de quartzo, caulim e feldspato que, quando úmida, possui coloração cinza-escuro e, depois de cozida, sua cor é marfim rosada.



Sua temperatura de cozimento varia de 1150° a 1350°C. Após queimada, dá origem a uma massa vitrificada (semivitrificada), impermeável, opaca, compacta, com som metálico, dura e pode ou não ser esmaltada. O grés cerâmico foi descoberto pelos alemães no século XV (PILLEGI, 1958, p.194). Com o grés fabricam-se objetos de adorno (Figura 5), aparelhos sanitários, pastilhas e peças destinadas a laboratórios.



Figura 5 – Imagem de um vaso cerâmico de Grés.

Fonte: <http://www.ceramicanorio.com/miscelanea/china/china.htm>, acesso em 22-01-2012.

**Porcelana** - é uma massa de argila refratária composta de quartzo, caulim e feldspato, sem qualquer teor de óxido de ferro. Quando úmida, possui a coloração cinza-claro e, depois de cozida, adquire a cor branca. Após queimada, dá origem a uma massa com estrutura muito densa, não porosa, com um vidrado uniforme,

granulado fino (PASCUAL, 2005, p.10-11), impermeável, translúcida e com som metálico. Com a porcelana fabricam-se artigos domésticos e artísticos e peças de alta resistência, tais como esculturas (Figura 6a), aparelhos de mesa (Figura 6b), isoladores para alta frequência, alta voltagem, microchips, etc.



(a)



(b)

Figura 6 – Imagens de peças de porcelana.

(a) uma dama. (b) um prato.

Fonte: Acervo autora, 2009.

As massas queimadas dividem-se em dois grupos: as porcelanas duras e as porcelanas moles.

A *porcelana dura* é uma massa rica em hidróxido de alumínio, quartzo, caulim e baixos teores de feldspato, que necessita de duas queimas para estabilizar. A primeira queima ocorre com temperaturas que variam de 800° a 1000°C e, após a aplicação do

verniz ou esmalte, a segunda queima ocorre com temperaturas entre 1300° a 1400°C. Os vernizes e esmaltes que servem de cobertura ao biscoito obtido na primeira queima são, geralmente, compostos sílico-aluminosos potássicos, cálcicos, etc. Esse tipo de porcelana foi descoberta pelos chineses, no século IX (DOMINGUES, 2006, p.155).

A *porcelana mole* é uma massa à base de feldspato que contém baixos teores de hidróxido de alumínio, caulim e quartzo. Sua temperatura de queima varia entre 1200° e 1300°C. O nome porcelana vem do latim “*Porcella*”, dado pelos italianos às conchas do mar (Madrepérolas), que são peças polidas e de superfície macia e lisa. A porcelana mole foi descoberta em Florença, na Itália, no século XVI (PILEGGI, 1958, p.197).

## TRAJETÓRIA

A arte de oleiro<sup>22</sup>, em grego “*Kerameus*”, nasceu, porém, numa data mais antiga que o termo grego *keraniké*. Segundo o historiador Pileggi (1958, p. 7), peças de louça de barro foram descobertas com mais de 24.000 anos<sup>23</sup>. Tudo indica que foram produzidas por acaso, como consequência de um incêndio onde queimou um objeto de barro usado para armazenar água ou outro mantimento,

---

22 Oleiro - Aquele que trabalha em olaria. Termo medieval que se atribui aos artesões que produzem louça de barro. (DOMINGUES, 2006, p.143).

23 Artefato encontrado na Tchecoslováquia, datando de 24.500 a.C. Disponível em [www.webartigos.com/artigos/historia-da-ceramica/29674](http://www.webartigos.com/artigos/historia-da-ceramica/29674). Acesso em 03/01/2012.

que adquiriu uma forma resistente e dura.

Da olaria, como base para a construção na época dos faraós, até as obras produzidas nos séculos XIX e XX, a produção cerâmica vem retratando a vida social e econômica de cada geração: suas aspirações, sua capacidade de transformação, sua estética e seu desenvolvimento criativo.

As civilizações da Antiguidade se sobressaíram na cerâmica, produzindo objetos que hoje são considerados verdadeiras obras de arte. Os Egípcios produziram ladrilhos, vasos fúnebres e muitos símbolos do culto egípcio, tais como esfinges e animais sagrados (PILLEGI, 1958, p.11). Os Babilônios utilizaram pedras argilosas cozidas, tijolos e ladrilhos esmaltados sempre em cores vivas para o revestimento de seus templos e palácios (CARDOSO, s/d, p. 103). Os Gregos fabricaram vasos decorados com fundo preto e desenhos na coloração vermelha, ânforas<sup>24</sup>, cálices e cântaros<sup>25</sup>, com alto grau estético, formas preciosas, ângulos perfeitos, figuras mitológicas e disputas esportivas. E os Chineses que diferentemente dos outros povos não receberam influência externa, no decorrer de suas vinte e duas dinastias criaram uma cerâmica própria com muitos símbolos, costumes e temas expressivos.

A cerâmica acompanhou a evolução dos povos orientais e ocidentais. No ocidente ela se desenvolveu de forma muito semelhante em diversas regiões, mas destaca-se que os ceramistas

---

24 Ânfora- Utensílio em forma de vaso, com modelos variáveis, destinado a guardar líquidos, designadamente vinho e azeite (DOMINGUES, 2006, p. 15).

25 Cântaro- Recipiente de barro, zinco ou latão, com formato oviforme (formato oval) e duas pegas (alças), ou apenas uma pega lateral, ligando o colo ao ombro ou bocal estreito, destinado ao transporte de líquidos, normalmente água (DOMINGUES, 2006, p. 50).

europeus tiveram muito mais recursos científicos que os ceramistas do resto do mundo.

Na Europa, a cerâmica esteve presente no crescimento cultural e histórico do povo europeu. Essa participou com grande influência no crescimento das artes no Velho Mundo acompanhando a história da Idade Média, o Renascimento, a Revolução Francesa, bem como a era Napoleônica (PILLEGI, 1958, p.33).

Na cerâmica europeia destacam-se a produção alemã, austríaca, espanhola, francesa, inglesa, italiana, suíça e portuguesa.

A *cerâmica alemã* (Figura 7a) foi destaque na primeira metade do século XIX, a partir dos artefatos produzidos pela fábrica Meissem, na Saxônia. Com diretores e artistas de grande potencialidade, a Meissem conseguiu elaborar um magnífico estilo que a tornou reconhecida mundialmente como o centro vital, dinâmico e propulsor da cerâmica alemã.

A *cerâmica austríaca* (Figura 7b) destacou-se no final do século XVIII e começo do século XIX, quando a manufatura de Meissem teve que interromper suas atividades por causa da Guerra dos Sete Anos (1756) e a de Sèvres, na França, por conta da Revolução Francesa.

A *cerâmica espanhola* (Figura 7c) teve seu apogeu no século XIV, quando recebeu a influência dos estilos da magnífica cerâmica dos países muçulmanos. Como resultado, a cerâmica peninsular começou a apresentar uma técnica e uma arte bem característica, que foi chamada de “faiança hispano-mourisca”, na qual se destacavam os esmaltes metálicos. Na arte da azulejaria, os espanhóis também

ocuparam lugar de destaque, pois foram os primeiros a utilizá-los no lugar dos mosaicos. A cor e a intensidade da cerâmica espanhola é um dos fatores que a destacam.



Figura 7 – Exemplos de cerâmicas europeias. (a) alemã; (b) austríaca; (c) espanhola.

Fonte: (a) <http://vidadecorada.blogspot.com.br/2010/06/meissen-be-la-porcelana-alema-meien.html>; (b) [http://www.trocadero.pt/catalogos/index.php?option=com\\_content&task=view&id=104&Itemid=&limit=40&limitstart=0](http://www.trocadero.pt/catalogos/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=&limit=40&limitstart=0), acesso em 03-04-2012; (c) PILEGGI, 1958, p.229, respectivamente.

A *cerâmica francesa* (Figura 8a), que começou no século XII com a produção de tijolos, ladrilhos, vasos e taças, teve o seu apogeu no século XVII, o qual foi denominado o século da cerâmica francesa. Nessa época o processo de manufatura dos artefatos cerâmicos franceses atingiu quase a perfeição, sendo destaque a produção das

fábricas de Vincennes, Sèvres e Limoges.

A *cerâmica inglesa* começou a sua produção no século XIII, mas foi no século XVI, com os Tudors<sup>26</sup>, que a produção começou a evoluir. Nesse período surgiram os “tigs”<sup>27</sup> que eram peças cerâmicas que retratavam com fidelidade o “estilo próprio dos ingleses”. Os centros cerâmicos localizados nas cidades de Leeds, Castleford, Chelsea foram os mais importantes na produção cerâmica inglesa e, não se pode deixar de destacar, o feito do gravador inglês John Sadler, que utilizou pela primeira vez o processo de impressão (transfer) da decalcomania em louças e porcelanas (Figura 8b), em 1768.

A *cerâmica italiana* começou no século XV, mas teve seu auge no Renascimento, com a produção de objetos de uso doméstico e artístico de real beleza. Nesse período, a cerâmica Capodimonte<sup>28</sup> se destacou nas suas três fases de produção. Na primeira fase, com o fabrico de objetos cerâmicos de pequeno porte, em porcelana mole, nas cores amarelada, azulada e esverdeada. No segundo e terceiro períodos, com a produção de estruturas de maiores dimensões em porcelana dura. Na sua produção destacam-se as lindas figuras em *biscuit* branco (Figura 8c).

---

26 A Dinastia Tudor figura como a mais brilhante da história da realeza dos britânicos. Composta de seis soberanos consecutivos, pelo menos três deles estão entre as Figuras mais famosas em história monárquica da Inglaterra e da Grã-Bretanha. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RBDTudor.html>, acesso em 03-04-2012.

27 Tigs - Jarros amplos, com duas ou mais alças, de linhas sóbrias e cores discretas, executados com esmerado rigor (PILEGGI, 1958, p. 50).

28 Capodimonte – Fábrica de cerâmica Italiana da região de Capodimonte, fundada por Carlos VII, rei de Nápoles, em 1743 (PILEGGI, 1958, p. 55).

A *cerâmica suíça* (Figura 9a) foi influenciada pelos seus três vizinhos: Alemanha, Itália e França, mas essa influência não comprometeu a qualidade das cerâmicas suíças. Seus principais centros de produção foram: Zurique, Berna, Nyon e Schaffhausen.



Figura 8 – Exemplos de cerâmicas europeias. (a) francesa; (b) inglesa; (c) italiana.

Fonte: <http://www.artesania-antigua.cl/ceramica-inglesa.htm>, acesso em 03-04-2012.

A *cerâmica portuguesa* (Figura 9b) desenvolveu-se nos séculos XVI, XVII e XVIII e, assim como a espanhola, recebeu influência significativa dos árabes. Os oleiros portugueses acrescentaram às características da cerâmica moura muita criatividade e sensibilidade, vindo a produzir louças, peças artísticas e azulejos de grande



qualidade e acabamento.



Figura 9 – Exemplos de cerâmicas europeias. (a) suíça; (b) portuguesa.

Fonte: (a) [http://embaixada-portugal-brasil.blogspot.com.br/2012\\_02\\_12\\_archive.html](http://embaixada-portugal-brasil.blogspot.com.br/2012_02_12_archive.html); (b) <http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g1a52.htm>, acesso em 03-04-2012.

## PROCESSOS DE MANUFATURA

A arte da cerâmica é uma das mais antigas que se tem conhecimento. Com o decorrer dos tempos, seu desenvolvimento e aperfeiçoamento possibilitaram que o homem produzisse artefatos com alto grau de perfeição e qualidade.

A composição das massas utilizadas e as diversas fases de fabricação das cerâmicas se diferenciam conforme o objeto a ser confeccionado, mas pode-se determinar uma sequência básica de fabricação que, neste trabalho, é definida pelo processo de fabricação descrito no livro de Aristides Pillegi (Anexo A, p. 194),

intitulado “Cerâmica no Brasil e no Mundo”, editado no ano de 1958.

O processo de manufatura cerâmica inicia pela escolha das matérias-primas da massa cerâmica, que dependem do tipo de artefato a ser produzido. Na sequência, é feita a preparação das matérias-primas, definida pela desagregação, limpeza dos materiais, trituração e galga. A desagregação consiste em reduzir o volume das matérias-primas e pode ser manual ou mecânica. A limpeza consiste na retirada das impurezas que possam prejudicar ou alterar a composição da massa e pode ser feita manualmente com peneiras, ou através de lavagem. A trituração é feita em britadores para se obter o tamanho correto das partículas (Figura 10) e, por último, a galga consiste na mistura das matérias-primas (Figura 11).

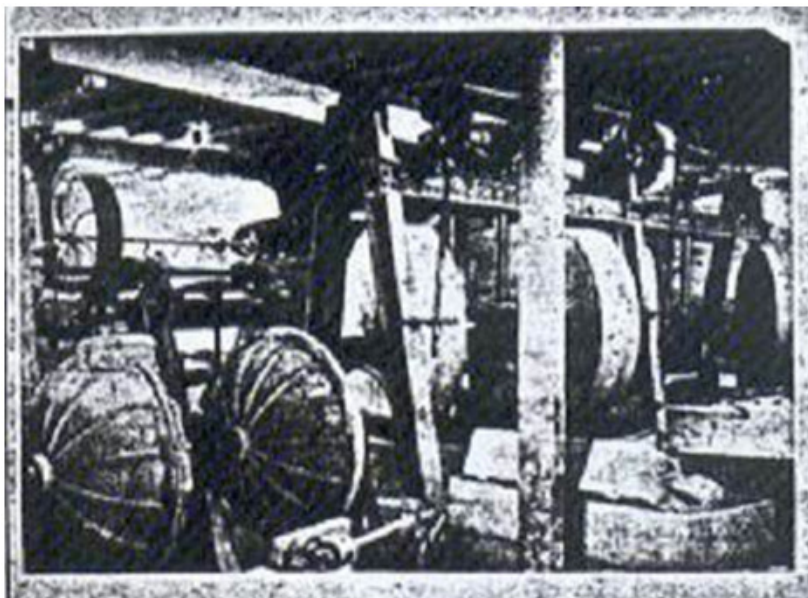


Figura 10 - Imagem do processo de trituração de matérias-primas.

Fonte: Catálogo da Fábrica de Devezas, de 1910, 2012, p. 11.

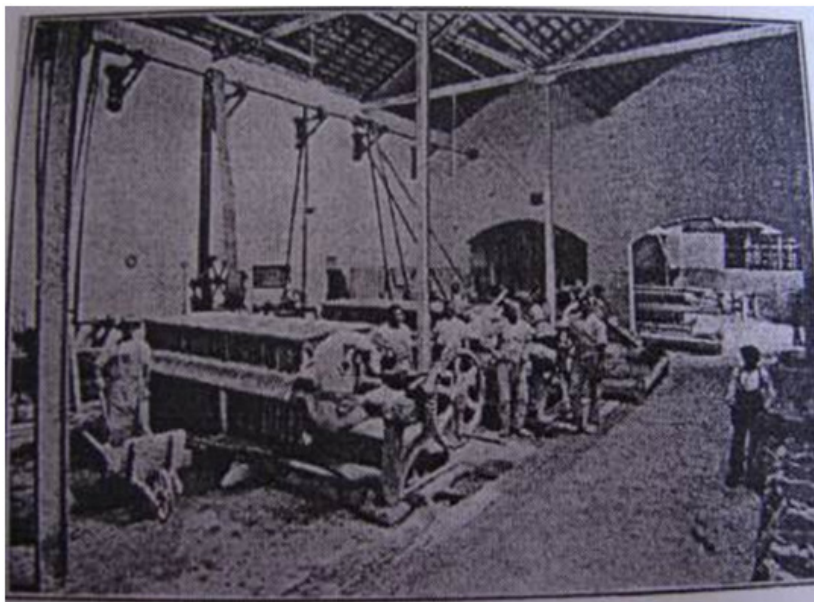


Figura 11- Imagem da preparação da massa na Fábrica Santa Catarina, Água Branca – São Paulo (s/d).

Fonte: PEREIRA, 2007, p. 58.

Depois de desagregada, limpa, triturada e galgada, a massa passa pela ação dos moinhos de bola ou tamborões giratórios onde, por meio de atrito, ocorre a mistura e a homogeneização dos diferentes componentes. O produto resultante é despejado em uma espécie de bateadeira gigante, chamada girândola, para evitar a sedimentação do material. A massa líquida obtida é levada, através de bombas, até uma máquina chamada de filtro-prensa (recalque), ou é deixada ao ar livre, para ser retirada a umidade excessi-

va. Por último, a massa seca passa por marombas a vácuo, para a remoção de possíveis bolhas de ar e para garantir a consistência e homogeneidade para confecção das peças.

A massa cerâmica pronta é pressionada para a saída da maromba e para atingir o formato desejado por meio de modelagem. Nessa fase de transformação da massa em objetos cerâmicos, podem-se citar os seguintes processos:

**Modelação** – Formação de artefatos cerâmicos pela utilização direta das mãos ou de um utensílio sobre a massa (Figura12).

**Torno de oleiro** – Essa formação de artefatos cerâmicos é um processo manual somente usado para peças redondas. O oleiro aplica um bloco de massa cerâmica na superfície do torno em movimento de rotação contínuo e o oleiro dá a forma com as mãos (Figura13).



Figura 12 - Imagem da modelação.

Fonte: PILEGGI, 1958, p. 184.



Figura 13 – Imagem da seção de tornos existentes na Fábrica de Santa Catarina, Água Branca – São Paulo (s/d).

Fonte: PEREIRA, 2007, p. 58.

**Moldagem** – Formação de artefatos utilizando moldes com as formas dos objetos a serem copiados. Esse processo pode ser manual, por prensagem ou por fundição. A fundição aproveita a propriedade de que certas pastas têm de se tornarem fluídas pela adição de carbonatos e silicatos alcalinos, dando origem a um líquido grosso denominado de barbotina. A barbotina é vazada em moldes de gesso que possuem a forma exterior do objeto a copiar. O gesso da forma absorve a água de suspensão da massa e essa adere ao molde na espessura desejada. O líquido excedente é re-

movido (PINHEIRO, s/d, p.24). Depois de seca, a peça moldada é removida do interior do molde com facilidade, pois essa ao secar sofre retração.

**Calibragem** – Produção de objeto cerâmico pela aplicação da massa sobre um molde de forma metálica.

**Secagem** – Após a modelagem as peças passam para a fase da secagem ou enxugo para a eliminação da água de preparação. Essa operação deve ser feita com o maior cuidado, pois a rápida evaporação da água pode dar origem a tensões internas que provocam fissuras, fendas e deformações na peça. Nessa fase, a peça sofre a sua primeira contração/retração. A secagem pode ser natural, ao ar livre, ou artificial, em estufas a frio ou a quente (Figura14). Durante a secagem é feito o acabamento das peças para retirada das rebarbas e imperfeições. Após a secagem total a peça não altera as formas, mas reduz de volume, sofrendo a 1ª contração devido à perda da água acrescentada na preparação da pasta.



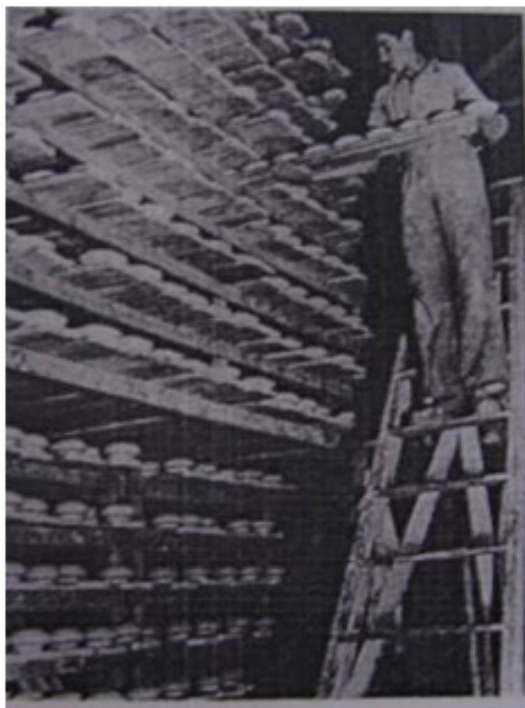


Figura 14 – Setor de secagem natural da Fábrica de Louças Cláudia, São Caetano  
– São Paulo (1935).

Fonte: PEREIRA, 2007, p. 103.

**Queima ou cozedura** - As peças secas são levadas à queima ou cozedura em fornos intermitentes, à gás ou contínuos (Figura 15a e 15b), também conhecidos como túneis, com carrinho deslizante. As temperaturas de queima variam de 800 a 1500°C. Nessa etapa, em virtude de reações químicas internas que ocorrem na massa cerâmica, as peças tornam-se duras, sonoras e inalteradas.

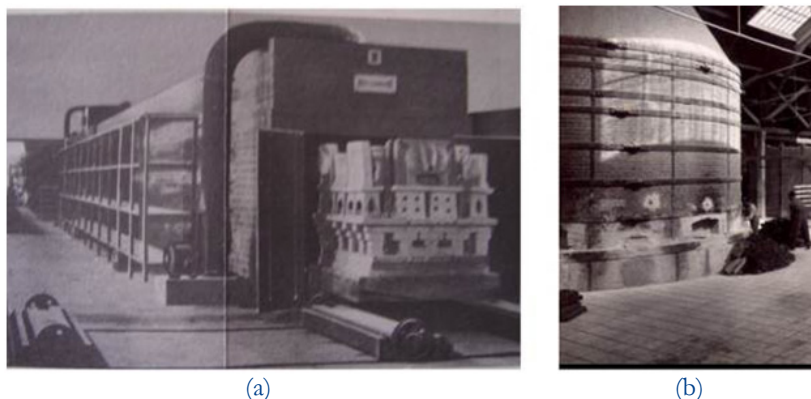


Figura 15 – (a) Imagem de um forno túnel contínuo. (b) Imagem de um forno redondo.

Fontes: (15a) PILEGGI, 1958, p. 184; (15b) PEREIRA, 2009.

No processo, na primeira queima do objeto cerâmico, em fogo brando (800°C), obtém-se a chacota, biscoito ou barro cozido<sup>29</sup>. É nesse momento que ocorre a segunda contração da peça,

---

29 Barro cozido, Biscoito ou Chacota – Termos que designam o corpo cerâmico obtido após a primeira queima. O termo chacota se diferencia de chamota que é barro cozido, moído ou triturado, normalmente constituído por restos de peças e que se apresentam sob a forma de granulado ou em pó (DOMINGUES, 2006, págs. 36 e 57).

devido à perda de toda a água da pasta e à queima das matérias orgânicas. Posteriormente, após a aplicação de vidrados e esmaltes, para obter uma forte aderência entre os elementos aplicados à chacota, ocorre a segunda queima com temperaturas que variam entre 800° a 1400°C.

Os vidrados aplicados à chacota são resultantes da mistura de um vidro estanífero (um vidro composto por uma calcina<sup>30</sup> de chumbo e uma calcina de estanho) e uma determinada quantidade de areia e sal. Depois de misturadas e trituradas, as substâncias são diluídas em água e com essa mistura é feita a vitrificação das peças chacotadas por imersão, por pintura ou por insuflação. A peça que é porosa recebe o vidro, o qual absorve a água, ficando sobre a superfície da peça apenas o vidro em pó (CARDOSO, s/d, págs. 243-244). Sua principal função é tornar uma superfície dura, não absorvente e de fácil limpeza. Na parte estética, tem a vantagem de possibilitar uma variada gama de texturas e de superfícies coloridas (GUILHERME, 2008, p.17).

Os vidrados podem ser classificados pelo grau de transparência e brilho, pela sua composição, pela temperatura de cozimento e pelos efeitos de textura depois do cozimento. De acordo com Guilherme (2008, pp.18-20), segundo o grau de transparência e brilho, os vidrados são assim classificados:

- Transparentes - aqueles que a luz atravessa a camada vítrea

---

30 Calcina é a calcinação do chumbo e do estanho em um forno aproximado até a oxidação total dos elementos, ou seja, mistura do óxido de chumbo (PbO) com o óxido de estanho (SnO<sub>2</sub>). Geralmente os vidrados não são moídos nas fábricas, existe uma oficina independente, movida a vapor, que se encarrega de moer para os fabricantes. (LEPIERRE, 1912, p. 108).

deixando o suporte visível; podem ser incolores (alcalino, bórax, feldspatos ou com chumbo), levemente coloridos (com chumbo) ou coloridos (óxidos metálicos ou pigmentos).

- Opacos – são os que contêm elementos opacificantes, tais como os óxidos de estanho e de zircônio, silicato de zircônio, óxido de antimônio, rútilo ou óxido de zinco. Os vidrados opacos podem ser brilhantes ou mates, brancos ou coloridos.

- Mates – os que apresentam o aspecto fosco. O cálcio e o bário são bons agentes matizantes. Modificando um vidrado brilhante reduzindo ou aumentando a proporção de caulino conforme a pasta; colocando magnésio (5 a 20 %); ou diminuindo o óxido de chumbo.

- Coloridos – são os que contêm óxidos metálicos ou pigmentos.

As peças cerâmicas podem ainda sofrer uma terceira queima, quando sobre elas são aplicadas decorações que não resistem às altas temperaturas, tais como o ouro, o vermelhão ou o decalque. Para a execução dessa queima, geralmente, é utilizado o forno de mufla<sup>31</sup>.

Os objetos cerâmicos, de uso doméstico ou artístico, ainda podem ter sua beleza realçada com a aplicação de diferentes técnicas de decoração que, geralmente, são executadas por mulheres por sua maior delicadeza e habilidade. Destacam-se como técnicas de decoração mais usuais as seguintes:

---

31 Forno de Mufla – Forno elétrico fechado, onde os objetos submetidos à cozedura não entram em contato com as chamas (DOMINGUES, 2006, p. 139).

A *pintura a pincel*, que é um trabalho executado à mão livre (Figura 16), a *pintura com estêncil ou moldes* e a *pintura com aerógrafo*, que é executada com uma pequena pistola acionada por ar comprimido que emite um fino jato de tinta, aplicados na chacota.

As *fendas*, as *perfurações* e os *esgrafiados*<sup>32</sup> que são feitas com a peça úmida.

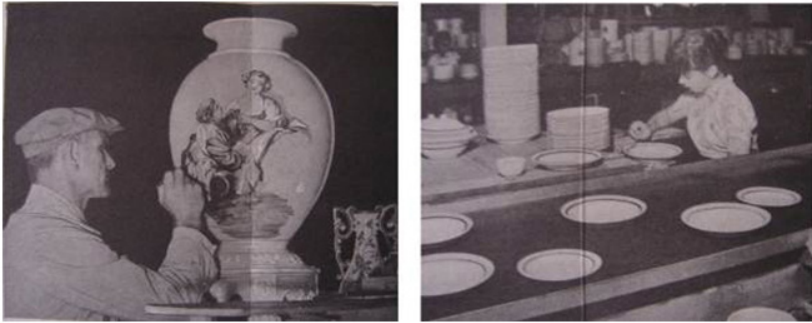


Figura 16 – Imagem do processo de pintura à mão.

Fonte: PILEGGI, 1958, p. 184.

Os *relevos* das peças cerâmicas são feitos de três formas. Na primeira, a massa cerâmica é modelada à mão ou com forma e, depois, é colada na peça principal com argila líquida. Na segunda, se aplica o engobe, que é uma massa de consistência cremosa, com a pera de oleiro sobre a chacota (Figura 17a). Na terceira e última forma, faz-se a produção do efeito de um relevo, a partir da aplicação de esmaltes e vernizes em uma zona específica.

---

32 Esgrafiado – Técnica decorativa que se baseia no desbaste do engobe (argila de consistência cremosa) até a sua eliminação ou até aparecer a argila anterior (PASCUAL e PATIÑO, 2005. p.20).

Os *pigmentos metálicos*, tais como o ouro e a prata, são aplicados nas peças cerâmicas chacoalhadas (Figura 17b).



Figura 17 – (a) Imagem de um relevo feito com engobe. (b) Imagem de decoração com douramento.

Fonte: PASCUAL e PATIÑO, 2005. p. 21.

A técnica do *decalque* é feita a partir da aplicação de um motivo decorativo na superfície do objeto já esmaltado, por meio de um adesivo industrial ou um papel especial endurecido com verniz (Figura 18).



Figura 18 - Imagem de um decalque utilizado na Fábrica de Sacavém, Lisboa, Portugal.

Fonte: SANTOS, E., 2007, p. 157.

A *serigrafia* é uma impressão feita diretamente na peça chacotada, utilizando telas de seda de malha muito fina que permitem a passagem da tinta aplicada.

A *estampilhagem* é uma técnica semi-industrial que consiste na colagem de estampas (papéis encerados ou acetinados com os motivos decorativos) sobre o vidrado ou esmalte.

As peças produzidas são classificadas, embaladas e armazenadas. Algumas fábricas possuem, além do depósito (Figura 19), uma sala de exposição (Figura 20). Para melhor compreender o processo de fabricação da cerâmica apresenta-se um fluxograma

em anexo (Anexo A, p. 194).



Figura 19 - Imagem do depósito da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Catálogo de 1910, p.10.



Figura 20 – Foto de 1910 da sala de Exposição da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Revista Arqueologia Industrial, série quatro, nº. 4, 2008, p. 28.



Como se pode ver, o processo de fabricação de artefatos cerâmicos requer um controle rigoroso de todas as fases de sua manufatura. Por isso, atualmente, as indústrias priorizam a busca pela perfeição das técnicas de manufaturamento, a modernização e o aperfeiçoamento da mão de obra e a aquisição de maquinários.

O processo de fabricação e decoração de artefatos cerâmicos é, praticamente, igual em todo o mundo, apenas ocorrem variações mínimas na qualidade da matéria-prima ou do maquinário utilizado.

## MANIFESTAÇÕES PATOLÓGICAS E DEGRADAÇÕES

Os artefatos cerâmicos apresentam uma resistência muito grande à degradação. Uma cerâmica íntegra, que está em ambiente estável, dificilmente apresentará algum tipo de patologia.

As manifestações patológicas cerâmicas têm que ser estudadas para assegurarem que os objetos tenham um tratamento de conservação ou restauração adequado, capaz de impedir que a sua leitura estética e histórica não se perca. Estas ocorrem, geralmente, porque sofreram alguma deterioração muito significativa durante a manufatura, com o seu uso contínuo ou com intervenções inadequadas. Além disso, a deterioração da cerâmica, também, pode estar ligada a fatores ambientais, que, por serem de natureza diversa, podem causar diferentes danos, tais como a perda total ou parcial dos objetos.

Os defeitos de produção são consequência da qualidade das matérias-primas e dos processos de manufatura. Os defeitos por intervenções inadequadas ocorrem ao longo do uso das peças e podem ser assim descritos:

Alterações por abrasão - é a perda total ou parcial do material de revestimento (decoração ou cobertura) por fricção de um objeto em outro, afetando a estética do produto (Figura 21). Esse dano pode ser resultado de um ato único ou de ações repetitivas que levam ao desgaste ou desprendimento do revestimento e deixam a chacota à mostra.



Figura 21 – Exemplos de danos provocados por abrasão.

Fonte: Normas de Inventário Cerâmicas, Artes Plásticas e Artes Decorativas-  
IMC, 2007, p. 121.

- *Colagem inadequada* - é quando ocorre a união incorreta de fragmentos que não correspondem um com o outro, deixando desníveis e excessos de cola; ou também quando há aplicação de adesivos (colas) inadequados, etc. (Figura 22). Essa intervenção pode acelerar a deterioração da peça.



Figura 22 – Dano provocado por colagem inadequada, excesso de cola, peça em faiança de um acervo particular.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Deposição* - é o depósito por sedimentação de partículas sobre a superfície do objeto formando uma massa, por exemplo, depósito de calcário.

- *Destacamento ou descolamento do revestimento* - é quando o revestimento ou a decoração cerâmica se desprendem da superfície da chacota em lugares isolados, devido ao uso ou transporte (Figura 23). Essa alteração pode ser provocada pela presença de

umidade ascendente, que ocorre devido à excessiva porosidade da chacota. Nesse caso, o dano teve início na manufatura, quando não foi utilizada uma temperatura de queima correta para a obtenção da chacota.



Figura 23 – Dano ocasionado pelo destacamento ou descolamento do revestimento, peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Empolamento do vidrado ou esmalte* – o dano acontece quando ocorre o desprendimento do revestimento da chacota, ficando um espaço entre os dois que dá origem a uma bolha. Tal degradação

tem como causa a presença de umidade na chacota.

- *Despigmentação* – é a perda da cromática superficial original causada pelo uso indevido e contínuo de detergentes, abrasivos, lixívia<sup>33</sup>, ácidos e por agentes climáticos. A degradação ocorre especialmente nas produções industriais que aplicam a técnica de decalque em sua manufatura<sup>34</sup>.

- *Eflorescência ou doença da cerâmica ou cancro da cerâmica* - são depósitos de sais na superfície das peças, que se apresentam na forma de filamentos cristalinos, geralmente brancos, que afloram em chacotas de massas porosas (terracotas e louças) com a ajuda da água ou da umidade. A presença desses filamentos provoca dilatação e ruptura da chacota e de seu revestimento (Figura 24).

- *Esbeijadela* – perda de partes da peça, geralmente provocadas por uma batida. Essa degradação muitas vezes tem origem em falhas na chacota que resultam em pontos de fragilidade a impactos. Podem ocorrer nas bordas e bases das peças.

- *Estalado* - é quando a superfície vítrea, devido à mudança constante de temperatura, cria uma estrutura de pequenas linhas reticulares. No início o dano é só estético, mas a sequência do processo pode destacar o revestimento e o objeto perde a sua condição de impermeabilização.

---

33 Lixívia - Solução alcalina que se obtém lançando água fervente em pano recoberto de uma camada de carbonato de sódio ou de cinza. Produto comercial detergente. Retirado do site <http://www.dicionarioweb.com.br/lixivia.html>, acesso em 03-04-2012.

34 **Normas de Inventário Cerâmica, Artes Plásticas e Artes Decorativas-** IMC, Cromotipo, Lisboa, Portugal, 2007, p. 122.



Figura 24 – Dano ocasionado por degradação por eflorescência em um fragmento de faiança.

Fonte: BALDERRAMA, enero2001-junio 2002, p. 23.

- *Fissuras* - Podem ocorrer dois tipos de fissuras: a *fissura superficial ou fio de cabelo* e a *fissura da chacota*.

A fissura superficial é uma fenda de profundidade variável que surge no revestimento, mas que não separa os fragmentos. Essa degradação é provocada por variação dimensional (contração/dilatação) causada, geralmente, por mudanças de temperaturas. A fissura tem o aspecto linear, retilíneo e fino (Figura 25a).

A fissura da chacota ocorre quando a pasta da cerâmica se rompe por impacto ou choque térmico. A fissura começa em um ponto e vai até outro sem obrigatoriamente provocar a ruptura da peça. A causa desse dano pode ser por manipulação incorreta ou defeito (falha) provocado no processo de manufatura (Figura 25b).

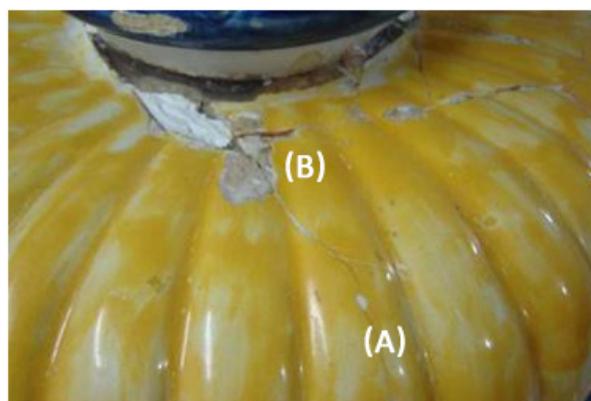


Figura 25 – Danos ocasionados em peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

(a) Fissura superficial (b) Fissura da chacota.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Fratura* – esse dano ocorre com a separação total de partes da peça. Sua causa, geralmente, é devido a um choque violento ou a uma degradação interior. É uma das principais causas de deterio-

ração da cerâmica (Figura 26).

- *Lacuna* – surge quando parte(s) de um objeto cerâmico é (são) perdida(s), ocasionando um buraco na peça (Figura 27).



Figura 26 – Dano ocasionado por fratura,  
peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Fonte: Acervo autora, 2009.





Figura 27 – Dano ocasionado pela perda de pedaço – lacuna –  
peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Manchas* – são danos ocasionados pelo contínuo contato das peças cerâmicas com materiais como gorduras, azeites, ceras, etc. Além disso, também podem ocorrer manchas devido à presença de *gatos e cravos*, peças geralmente de ferro usadas como fixadores, que com o decorrer do tempo se oxidam formando um pó ferruginoso que causa uma mancha ocre-avermelhada (Figura 28).



Figura 28 – Dano ocasionado por mancha provocada pela presença de metais ferrosos, peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Presença de microrganismos* - essa deterioração é provocada pela presença de algas, fungos e líquens, organismos que se alimentam de materiais inorgânicos. Pode desenvolver-se na superfície das peças com maior ou menor profundidade (Figura 29).



Figura 29 - Dano ocasionado pela presença de microrganismos, peça em faiança pertencente ao Casarão Conselheiro Maciel.

Fonte: Acervo autora, 2009.

- *Pulverulência* - é uma alteração física na estrutura cerâmica da chacota que provoca a formação de partículas soltas, o pó. Essa deterioração ocorre na superfície da cerâmica e aciona o desprendimento dos revestimentos e a degradação da chacota.

- *Sujidades* - são as partículas ou materiais estranhos depositados na superfície das peças, ocasionando desgastes e manchas (Figura 30).



Figura 30 – Dano ocasionado por sujeidade,  
peça em faiança pertencente à Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Fonte: Acervo autora, 2009.

## A CERÂMICA PORTUGUESA

O início do processo de produção de cerâmica portuguesa ocorreu no século XVI e os centros mais importantes da época localizavam-se, principalmente, nas regiões das cidades do Porto, Lisboa e Coimbra. Existiam, também, outras localidades com avançados setores de produção, tais como Caldas da Rainha, Vila Nova de Gaia, Viana do Castelo, dentre outras.

No século XVII teve início a produção da cerâmica ornamental portuguesa em faiança, sendo uma das mais elaboradas da Europa. Nessa época, surgiram excelentes ceramistas que modelavam peças de uso doméstico, bem como objetos de ornamentação que se sobressaíam pelo colorido dos esmaltes e pela originalidade da ornamentação (PILLEGI, 1958, p. 57). Eram produzidos vasos, louças de cozinha, azulejos e esculturas exportadas principalmente para o Brasil, e vinham muitas vezes na condição de lastro dos navios.

A produção de cerâmica portuguesa teve seu declínio no período de 1808 a 1840, ocasionado pelas constantes invasões napoleônicas, pelos saques dos invasores e pela vinda da Rainha D. Maria I e de sua corte para o Brasil (SANTOS, 2007, p. 31). Esse cenário econômico só mudou com o fim da Guerra com os franceses, em 1834, que fez com que as fábricas voltassem a receber encomendas e a economia portuguesa voltasse a se reerguer. Nesse período, houve o retorno da Rainha e de sua corte, mas os laços econômicos entre Portugal e Brasil se mantiveram

sólidos e se expandiram. As exportações de produtos portugueses se intensificaram.

No final do século XVIII começou em Portugal a utilização do azulejo<sup>35</sup> em fachadas. Essa aplicação dos azulejos, segundo os historiadores Mário Barata (1987) e Santos Simões (1987), iniciou com os brasileiros que começaram a aplicá-los no exterior dos prédios, possivelmente para solucionar os problemas climáticos, de limpeza e economia. No Congresso Brasileiro de Tropicologia, ocorrido em Recife, no ano de 1986, Mário Barata enfatizou a sua opinião e citou Santos Simões, como descrito a seguir:

[As] inclemências do clima quente e úmido do litoral brasileiro e a relativa pobreza dos materiais para acabamento externo das fachadas suscitavam problemas de conservação e de impermeabilização das grandes massas parietais externas (BARATA, 1986, p. 178).

muito cedo se reconheceu nos revestimentos cerâmicos uma proteção eficaz contra a intempérie e simultaneamente um meio de suprir a carência ou carestia de materiais nobres para o engalanamento de arquitetura. (...) Assim se explica como os construtores no Brasil empregaram o azulejo em revestimentos exteriores, prática pouco usada no Portugal europeu e que havia de frutificar além-atlântico em condições espetaculares (BARATA, 1986, p. 183).

---

35 A origem do nome “azulejo” provém dos árabes, sendo derivado do termo “azuleicha”, que significa “pedra polida”. Disponível em: <http://www.porcelanabrasil.com.br/p-22.htm>, acesso em 18/01/2012.

O emprego do azulejo no exterior provocou inovações estéticas e a ampliação de seu uso, visto que quando usado no interior só cumpria a função de decoração, na maioria das vezes, erudita (SANTOS, 2007, p. 32). As fachadas tornaram-se coloridas, sem a preocupação de desgaste das cores que ocorria quando eram aplicadas as tintas convencionais.

Em Portugal, o uso dos azulejos nas fachadas teve seu apogeu no final do século XVIII e início do século XIX, superando a própria tradição espanhola. Nesse período não havia casa que não tivesse, pelo menos, um painel com a representação de uma imagem sacra, uma cena ou uma inscrição (PILLEGI, 1958, p. 58).

Com a produção azulejar fortificada, outros artefatos cerâmicos que antes eram apenas utilizados como adornos de jardins passaram a ser produzidos em faiança, se destacando e passando do chão para as platibandas e frontarias<sup>36</sup>, sendo usados como mais uma ferramenta estética para as fachadas dos casarões e palacetes. Dentre elas, pelo intenso uso, se destacaram as peças cerâmicas em figuras alegóricas, ornatos, pinhas, balaústres e agulhas, que eram produzidas esmaltadas ou decoradas, conforme a solicitação do comprador.

Segundo a pesquisadora portuguesa Cláudia Emanuel Santos (2007, p. 223), na maioria das vezes, as figuras alegóricas reproduziam mulheres e guerreiros e os conjuntos iconográficos eram representativos das quatro estações, dos ofícios, das virtudes e dos deuses que durante séculos serviram de guardas como se de

---

36 Frontaria – Fachada principal de um edifício, a que está voltada para a rua. Verbetes retirados do Dicionário Aurélio.

gárgulas<sup>37</sup> se tratassem.

As fábricas portuguesas, através de seus habilidosos artistas, conseguiram criar uma produção de cerâmica em faiança diferenciada, com muitos elementos cerâmicos de altíssima qualidade e extrema beleza. O pesquisador português Meco (2007) em seu trabalho relata:

São muito característicos da produção do Porto os balaústres, merlões, estátuas, vasos e fogaréus de louça esmaltada ou branca, que decoram as platibandas de inúmeros prédios por todo o país, combinando-se com os paramentos azulejados e os frisos de estuque das cornijas (MECO, *apud*. SANTOS, 2007, p. 92).

Dentre as inúmeras fábricas portuguesas da época foram destaque na produção dos elementos decorativos em faiança as cidades do Porto, de Vila Nova de Gaia e de Lisboa. As principais unidades fabris que se destacaram foram a Real Fábrica do Rato, a Fábrica Miragaia, a Fábrica Santo Antônio do Vale da Piedade, a Fábrica Massarelos, a Fábrica da Vista Alegre, a Fábrica da Viúva Lamego, a Fábrica da Rua da Imprensa Nacional, a Fábrica Carvalhinho, a Real Fábrica de Louça Fervença, a Fábrica do Senhor de Além, a Fábrica Cavaquinho, a Fábrica Pereira Valente, a Fábrica da Torrinha, Empresa Electro-Cerâmica e a Fábrica de

---

37 Gárgula - As gárgulas, na arquitetura, são desaguadouros, ou seja, são a parte saliente das calhas de telhados que se destina a escoar águas pluviais a certa distância da parede e que, especialmente na Idade Média, eram ornadas com Figuras monstruosas, humanas ou animais, comumente presentes na arquitetura gótica. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%A1rgula>, acesso em 03-04-2012.



## Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Neste trabalho não se irá explanar sobre a história de todas as unidades fabris produtoras de cerâmica em faiança, mas discorrer-se-á sobre a Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, situada em Vila Nova de Gaia, e seus fundadores, Antônio Almeida da Costa, José Joaquim Teixeira Lopes e Bernardo José Soares Breda, visto que se analisará se são originadas dessa Fábrica das Devezas a produção das peças cerâmicas existentes nas platibandas dos Casarões 8, 6 e 2 do Centro Histórico da cidade de Pelotas, pois as peças apresentam marcas em baixo relevo ou com tinta azul cobalto com o nome da fábrica cerâmica das Devezas.

Antônio Almeida da Costa (Figura 31), nascido em 1832, em Cascais, era o mais velho de cinco irmãos de uma família de canteiros muito habilidosos. Sua formação profissional iniciou em 1951, em cantaria, na cidade de Lisboa. Aos dezenove anos foi trabalhar e se aperfeiçoar na Oficina de “Amatucci”<sup>38</sup>, na cidade do Porto, e, em 1954, estudou na Escola Industrial do Porto, cursando a disciplina de Ornatos e Geometria.

---

38 Emídio Amatucci – Escultor e canteirista lisboense, possuía uma oficina de cantaria no Porto (DOMINGUES, 2003, p.3).

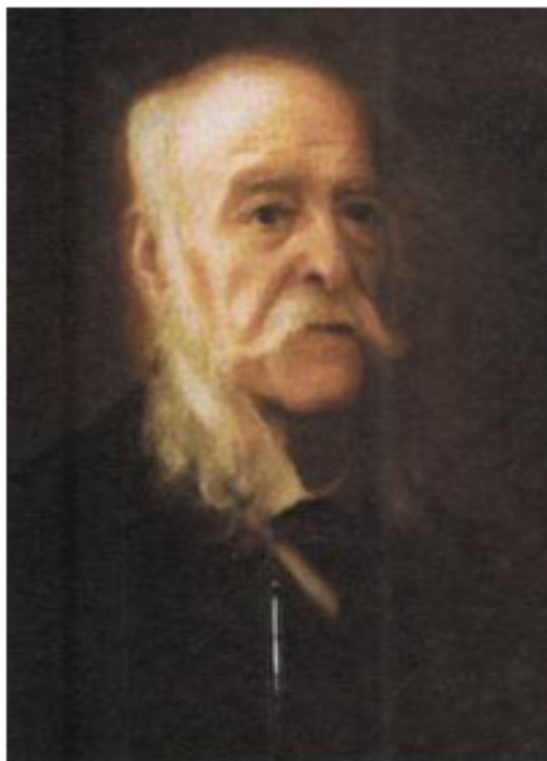


Figura 31 – Antônio Almeida da Costa, sócio fundador da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Revista Arqueologia Industrial, 2008, p. 27.

Na oficina de Amatucci, conheceu o exímio modelador José Joaquim Teixeira Lopes (Figura 32), nascido em 1837, na cidade de São Mamede de Riba Tua, ganhador de muitos prêmios pela qualidade de seu trabalho.



Figura 32 - José Joaquim Teixeira Lopes, sócio fundador da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: DOMINGUES, s/d, p.43.

No ano de 1858, aos 26 anos, Antônio Almeida da Costa abriu sua oficina de cantaria, na qual elaborava e executava qualquer tipo de projeto com os mais diferentes tipos de materiais, com soluções clássicas ou inovadoras, buscando sempre o equilíbrio

estético (Figura 33). Antônio provavelmente recebeu uma tripla formação primeiramente como aprendizagem inicial do ofício de canteiro na região de Lisboa, posteriormente passou um tempo trabalhando com o canteiro Emídio Amatucci em sua oficina, e por fim sua formação escolar que lhe deu outro tipo de formação visual, esses conhecimentos foram fundamentais para a sua vida profissional (DOMINGUES, 2003, p.8).



Figura 33 - Mausoléu de Adriano da Costa Ramalho, Cemitério de Agramonte (Porto-Portugal).

Fonte: DOMINGUES, s/d, p.95.

Em 1864, Antônio Almeida da Costa, juntamente com José Joaquim Teixeira Lopes e o capitalista Bernardo José Soares Breda, fundou a Sociedade Costa, Breda e Teixeira Lopes, que deu origem à Fábrica de Cerâmica das Devezas, destinada à exploração da produção de artefatos cerâmicos em faiança (DOMINGUES, 2003, p. 57). Na empresa, Antônio Almeida da Costa era o escultor e o mentor, José Joaquim Teixeira Lopes era o modelador e responsável pela parte artística e Bernardo José Soares Breda era o investidor.

Segundo Domingues (2003, p. 20), na Fábrica de Cerâmica das Devezas era usado o acervo de modelos existente na oficina de cantaria de Antônio Almeida da Costa.

Em 1869, Antônio Almeida da Costa publicou pela primeira vez, em papel timbrado, o fabrico e a venda de diversos ornatos cerâmicos da Fábrica de Cerâmica das Devezas, além de materiais de construção (DOMINGUES, 2003, p. 80). Nessa época, a fábrica já era:

Conhecida como a “Fábrica do Costa”, que se situava junto ao caminho de ferro das Devezas, em Gaia, tendo de um lado da estrada o estabelecimento para cerâmicas de construção civil e do outro lado oficinas para louça de faiança comum, apostando, portanto, na diversidade produtiva (SOEIRO, et al, 1995, p. 263).

A sociedade Costa, Breda e Teixeira Lopes se desfez em 1870 e Antônio Almeida da Costa comprou as partes de Bernardo José Soares Breda e de José Joaquim Teixeira Lopes. Este último,

mesmo saindo da sociedade, continuou como criador artístico da empresa.

Em 1874, Antônio Almeida da Costa, José Joaquim Teixeira Lopes e Feliciano Rodrigues da Rocha formaram uma nova sociedade financeira, denominada Antônio Almeida da Costa & C.A, que atuava como mantenedora financeira da Fábrica de Cerâmica das Devezas. Em 1877, a empresa já possuía uma rede de depósitos comerciais em Lisboa, Braga, Viana do Castelo, Guimarães, Régua, Lamego e no Rio de Janeiro. A sociedade foi desfeita no ano de 1880, mas a fábrica continuou a funcionar com a administração de Antônio Almeida da Costa e o apoio de seus ex-sócios.

Em 1882, a Fábrica de Cerâmica das Devezas, além da produção cerâmica, passou também a produzir peças em metal fundido e a chamar-se Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, e, em 1886, foi criada a sucursal na Pampilhosa do Botão (Figura 34), onde fabricavam-se telhas chatas que, segundo Lepierre (1912, p. 154), possuíam qualidade superior às telhas do tipo Marselha.



Figura 34 - Propaganda da fábrica e da sucursal das Devezas.

Fonte: DOMINGUES, s/data, p.48.

Desde a metade do século, as Exposições Universais eram os grandes espaços para a exibição da produção industrial, onde a burguesia ascendente aproveitava para exibir o seu poder econômico, político e cultural. As peças eram confeccionadas especialmente para essas mostras, se caracterizavam pela tecnologia das formas e pela sua beleza exuberante.

Segundo Plum (1979), a sociedade europeia, liderada pela elite industrial, estava empenhada em dominar o mundo, buscando a expansão da civilização pela produção dos bens industriais. O desenvolvimento dos transportes e da comunicação (ferrovias, telégrafo, navios e trens a vapor) criou uma relação muito importante entre os países industrializados, essencial para a consolidação do

capitalismo como sistema internacional.

Nessa época, a produção cerâmica portuguesa abastecia o mercado interno português, e as exportações para o Brasil e para a Espanha. No Brasil, a empresa possuía um depósito na cidade do Rio de Janeiro, localizado na Rua 7 de setembro, nº 45.

A Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas era muito atuante e divulgava seus produtos em feiras e exposições por meio de catálogos para uma sociedade que estava em ascensão. Segundo Vasconcelos (s/d, p. 100-101), a Fábrica apresentou suas coleções nas Exposições de Cerâmica do Porto (1882 e 1897), de Lisboa (1888 e 1898) e na Exposição Universal de Paris (1900) onde recebeu a Medalha de Prata.

Os catálogos foram utilizados como forma de divulgação dos produtos fabricados pelas indústrias de cerâmicas e de fundição. Em Portugal e na Espanha podemos destacar fábricas de cerâmicas com produções semelhantes e com catálogos: Fábrica Aleluia em Aveiro, s/d; Fábrica de Cerâmica Carvalhinho, em Vila Nova de Gaia, s/d; Fábrica de Cerâmica Lusitânia, em Lisboa, s/d; Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego LDA., em Lisboa, s/d; Fábrica de Cerâmica Sacavém, em Sacavém, s/d; Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, em Vila Nova de Gaia, 1910 (SANTOS, 2007). E na Espanha a Fábrica Antonés y Compañía (Figura 35) e a Fábrica Tarrés Maciá y Cia (Figura 36), ambas em Barcelona (DOMINGUES, 2009, p.455).



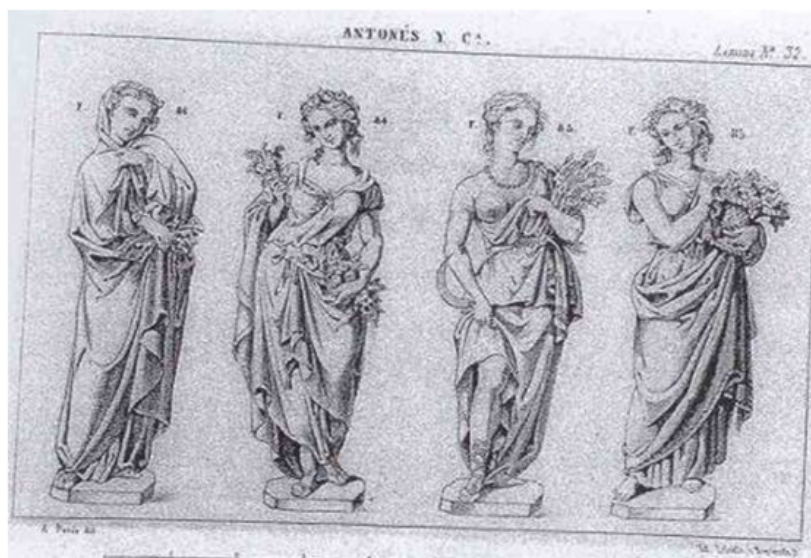


Figura 35 - As quatro estações, no catálogo da Fábrica Antonés y Compañia, de Barcelona.

Fonte: Instituto de Promoción Cerámica, CH05000534, apud. Domingues, 2009, p. 455.

Analisando os catálogos catalães com os portugueses, podemos verificar que as esculturas espanholas possuem qualidades e características próprias como cabeças e rostos mais realistas, mas com panejamentos mais volumétricos e que as esculturas portuguesas são de tão boa qualidade de modelagem e de execução.

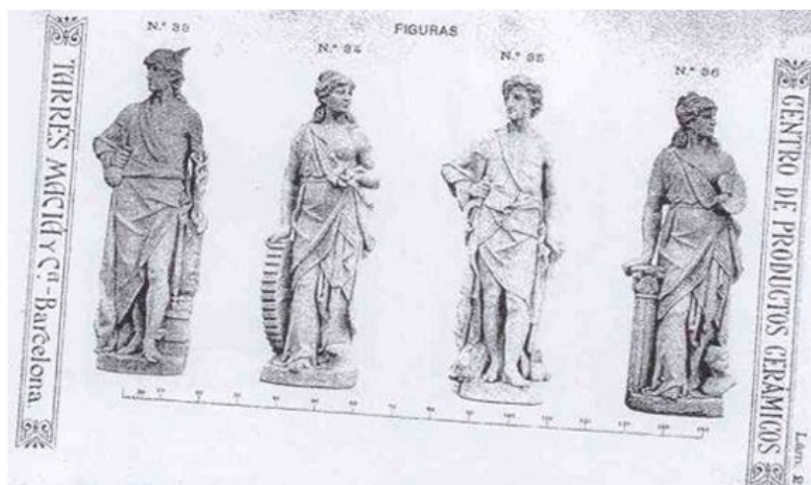


Figura 36 - Comércio, Indústria, Agricultura e Artes, no catálogo da Fábrica Tarrés Maciá y Cia, de Barcelona.

Fonte: Instituto de Promoción Cerámica, CH020028142, apud. Domingues, 2009, p.455.

Ainda podemos citar os catálogos das fábricas de fundição francesas, como a Fábrica de Fundição de Antoine Durenne (Figura 37) e a Fundição da Val D'Osne, que poderiam inspirar os modeladores das fábricas de cerâmicas e das fábricas de fundição portuguesas da época (DOMINGUES, 2009, p. 458).

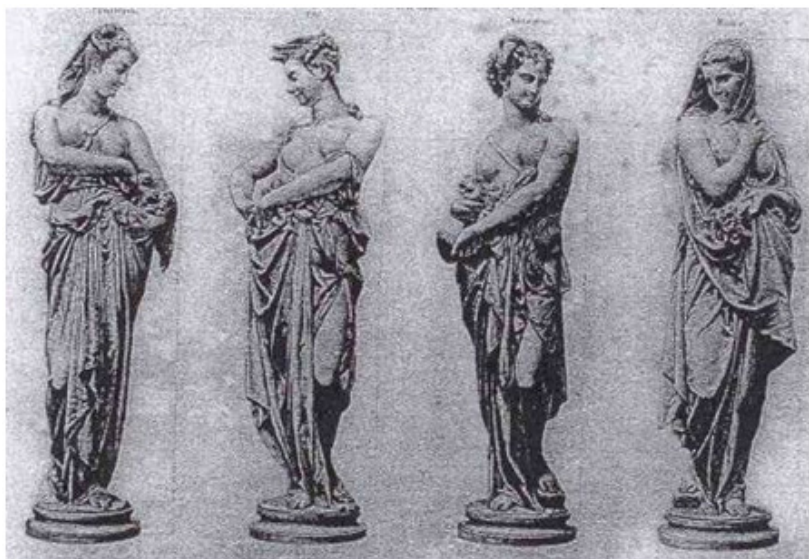


Figura 37 - As quatro estações, em estampa de um catálogo da Fundição de Antoine Durenne.

Fonte: Fer A. Durenne. Maître de forges. S.I., s.n., s.d., apud. Domingues, 2009, p. 458.

Os vários catálogos publicados pela Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas refletem, claramente, a excelência e a variedade de seus produtos. Dentre eles, destacam-se os catálogos de 1910 (Figura 38a), de 1903 (Figura 38b), de Mosaico hidráulico e azulejo, sem data (Figura 39a) e de Depósito de Figuras (Figura 39b), que era de uso interno.

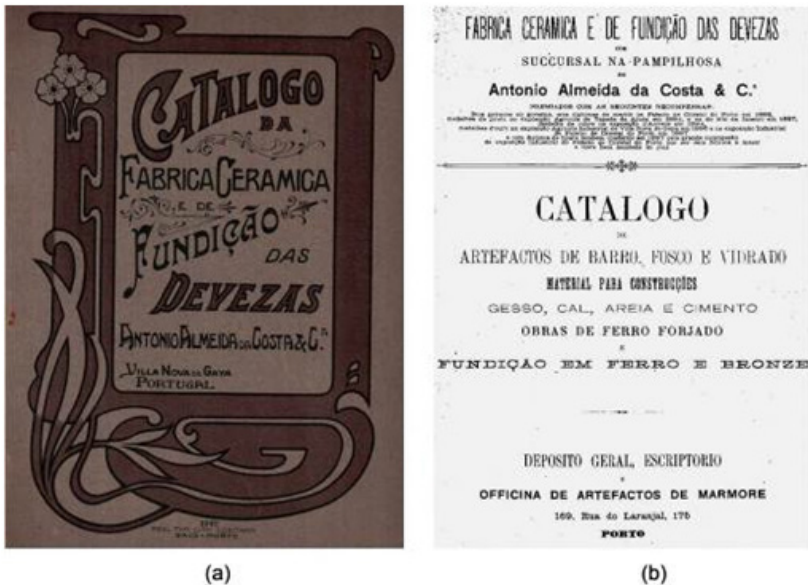


Figura 38 – Catálogos da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

(a) Capa catálogo de 1910; (b) Capa catálogo de 1903.

Fonte: Acervo autora, 2012.



Figura 39 – (a) Capa do catálogo de Mosaico hidráulico e azulejo, s/d; (b) Folha interna do catálogo de Depósito de figuras de uso interno na Fábrica.

Fonte: SANTOS, 2007, p.57.

O catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, de 1910, utilizado no desenvolvimento deste trabalho, possui 37 páginas. As seis primeiras páginas contêm informações sobre o endereço, seus fundadores, o processo de venda dos produtos e imagens da fábrica, internas e externas. Nas trinta e uma páginas restantes vê-se o mostruário dos produtos produzidos (Figura 40a e 40b), que está dividido em seções de figuras alegó-

ricas, mitológicas e do cotidiano; de vasos decorados, lisos, renascentistas, góticos, fitados, etc.; de balaústres; de sanitários; objetos de olaria; de gesso; de materiais de construção; de artefatos de mármore; de azulejos; de mosaicos; de fundição e de serralheria, todos acompanhados da uma listagem de preços.

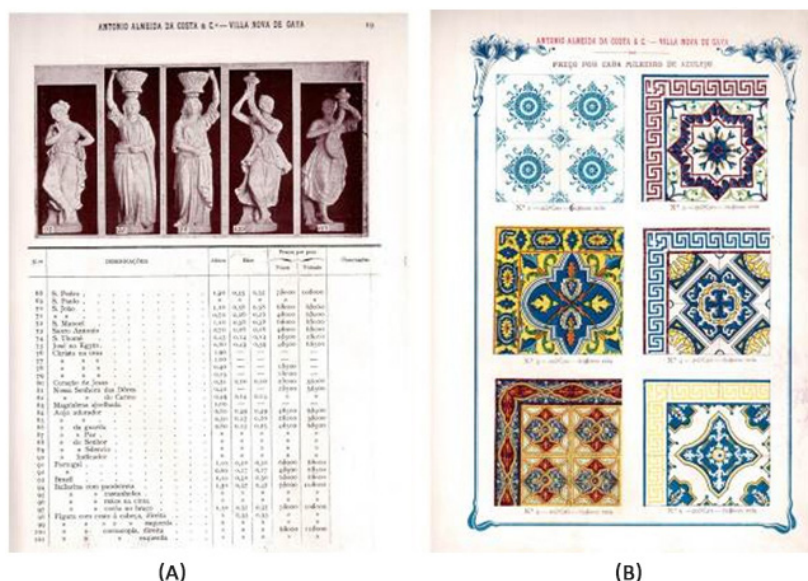


Figura 40 – Páginas internas do catálogo de 1910.

(a) Imagens e preços de peças cerâmicas. (b) Mostruário de azulejos.

Fonte: Acervo autora, 2012.

Com o decorrer do tempo, a versatilidade deu lugar à repetitividade com pequenas alterações, como destaca Domingues (2003, p. 92):

Podemos desde já afirmar que sendo a produção das oficinas de Antônio Almeida da Costa modular e quase série, era fácil alterar alguns atributos, usando o mesmo corpo. Por vezes, essas alterações resultavam em figuras aparentemente bastante diferentes do modelo base. A “Fé” em cerâmica no Cemitério de Cerva. Em verdade é esta escultura surge no catálogo de 1910 com sendo a representação da “Sabedoria”. Porém bastou alterar ligeiramente a posição dos braços e dos atributos, para que se metamorfoseasse na “Fé” (DOMINGUES, 2003, p.92).

Em 1909, José Joaquim Teixeira Costa, já com idade avançada, deixou a Fábrica e surgiram dois novos administradores, Aníbal Mariani Pinto e Eduardo Rodrigues Nunes (Figura41), que introduziram a eletricidade e melhorias na empresa. Em 1913, um incêndio destruiu parcialmente as dependências da fábrica.



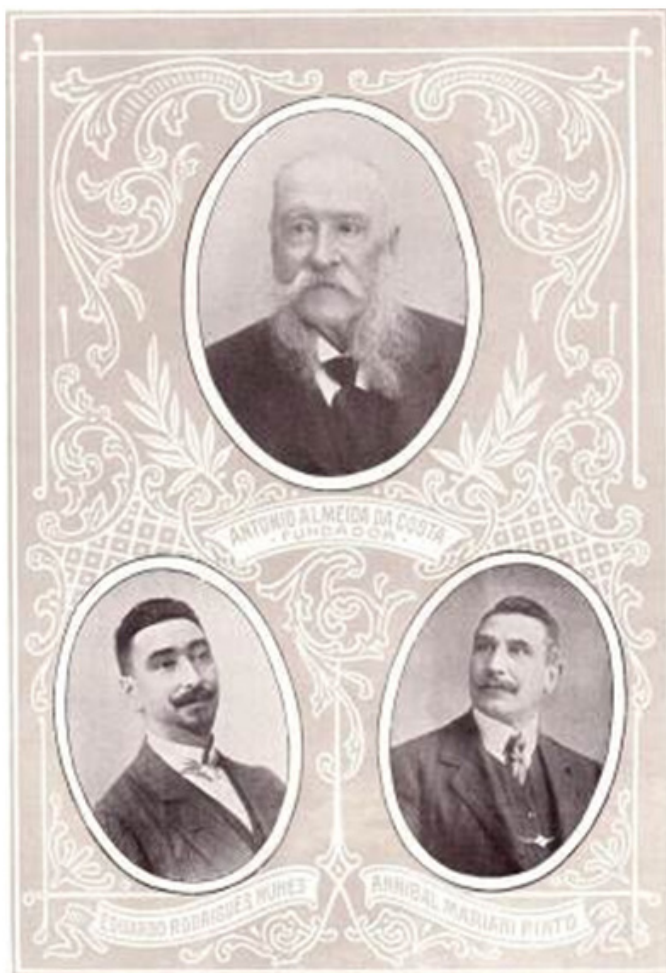


Figura 41 – Imagem de Antônio Almeida da Costa e dos novos administradores, Eduardo Rodrigues Nunes e Anníbal Mariani Pinto.

Fonte: Acervo autora, 2012.



Antônio Almeida da Costa, muito triste com a morte de sua esposa e com idade avançada, morreu no ano de 1915. Passados alguns anos, em 1920, com a administração de Raúl Mendes de Carvalho, natural de Caldas da Rainha, a fábrica foi reaberta. As atividades de produção duraram por cerca de sessenta anos, até 1980, quando a fábrica fechou as portas em total decadência (DOMINGUES, 2003, p. 158).

## A CERÂMICA BRASILEIRA

No Brasil, os artefatos cerâmicos mais antigos, segundo escavações arqueológicas, estão na região da Ilha de Marajó (PILEGGI, 1958, p. 134). Já as primeiras peças cerâmicas, importadas no final do século XVI, foram oriundas da Índia e chegaram ao Brasil pelos portos de Pernambuco e Bahia, que recebiam de forma regular as embarcações da Companhia das Índias Orientais (PILEGGI, 1958, p. 137).

O intercâmbio entre o Brasil e a Índia era muito forte e a importação de porcelanas continuou por muito tempo. As melhores porcelanas da época eram das regiões de Macau, Cantão, Bombaim e Calcutá. Nessa época, era muito comercializado um tipo de louça conhecida como brasonada, que continha os brasões das famílias nobres e, por isso, caiu no gosto da nobreza.

No início do século XVII, em 1808, com a abertura dos por-

tos às nações amigas por D. João VI, as importações de porcelanas e de todos os tipos de cerâmica cresceram muito, especialmente as de origem alemã, inglesa, francesa e portuguesa. Nesse período, as antigas baixelas de estanho, prata e ouro foram substituídas pelas de louça e de porcelana, que se tornaram um hábito no país. No final desse século, surgiram as primeiras louças de cunho artístico, na forma de imagens de barro cozido.

Segundo Pillegi (1958, p. 139), as primeiras manifestações para a introdução de uma indústria de cerâmica no país datam do final do século XVIII e foram protagonizadas pelo químico e mineralogista João Manso Pereira, que era professor de Humanidades nas cidades do Rio de Janeiro e da Bahia. Ele foi capaz de fabricar porcelanas com qualidades iguais às produzidas em Meissem, na Saxônia, e em Sèvres, na França.

O pesquisador português Vasco Valente, autor do livro “Porcelana Artística Portuguesa” (1949), relata em sua obra que, em 1793, João Manso Pereira escreveu uma carta à Rainha D. Maria I, pedindo que disponibilizassem para ele amostras de barro e argila de diversos locais do território brasileiro, com identificação dos locais de coletas e em quantidades suficientes para fazer pesquisas visando à confecção de louça ordinária de cozinha e de porcelana fina. A rainha atendeu ao pedido de João Manso Pereira, pagou as despesas de transporte e, ainda, recomendou ao Vice-Rei e Capitão Geral do Mar e da Terra do Estado do Brasil José Luiz de Castro, 2º Conde de Resende<sup>39</sup>, que o protegesse e auxiliasse a sua empresa. O recurso foi concedido e muitas experiências fo-

---

39 Disponível em: <http://www.santacasarj.org.br/1793.htm>, acesso em 03-04-2012.

ram realizadas. Dessas, existe o registro de apenas quatro peças experimentais, sendo três pseudocamafeus e um medalhão oval com figuras nobres.

A industrialização da cerâmica no Brasil começou, efetivamente, no início do século XIX, com a fundação da primeira fábrica de cerâmica brasileira, em 1913, pelo italiano Romeu Ranzini, na cidade de São Paulo, SP, com razão social Fagundes & Ranzini e nome fantasia Fábrica de Louça Santa Catarina. Sua produção era voltada à confecção de utensílios domésticos, em especial louças de mesa em pó de pedra. (Figura 42a, 42b ).

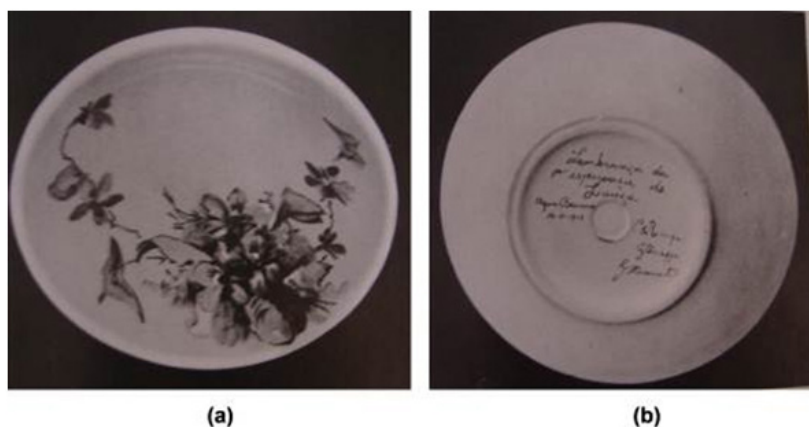


Figura 42 - Primeira peça de louça de pó de pedra produzida pela Fábrica de Louça Santa Catarina, em 1913.

(a) frente (b) verso.

Fonte: PILEGGI, 1958, p. 146.

Nessa época, muitos ceramistas italianos e portugueses

migraram de seus países para trabalhar nas indústrias de cerâmica brasileiras, o que muito contribuiu para o desenvolvimento artístico e técnico dos produtos. Pillegi (1958, p. 146) relata em seu trabalho exemplos dessa migração:

A primeira fábrica a produzir industrialmente a louça de pó de pedra no país foi aquela inaugurada em 1913, no bairro de Água Branca, em São Paulo, sob a razão social de Fagundes & Ranzini, da qual faziam parte Romeu Ranzini, Euclides Fagundes e Waldomiro Fagundes. A firma contratou na Itália, em 1912, por intermédio do Consulado Brasileiro de Milão, o então conceituado técnico ceramista José Zappi, indicado pela Cooperativa Cerâmica di Imola, de que fora presidente (PILLEGI, 1958, p. 146).

O mestre ceramista José Zappi, ao terminar o seu contrato com a fábrica Fagundes & Ranzini, permaneceu no Brasil trabalhando em outras indústrias ceramistas que se instalaram no estado de São Paulo, na capital e nas cidades de São Caetano do Sul e Pedreira.

Em 1921, José Zappi fundou a sua própria empresa de cerâmica, com razão social Indústria de Louças Zappi S. A. Por sua dedicação e qualidade de serviço, foi agraciado com vários prêmios em Exposições Nacionais e Internacionais.

Na primeira fase de instalação das indústrias cerâmicas no Brasil houve uma concentração das mesmas no estado de São Paulo, devido à característica de seu solo, que era rico em caulim, argila, feldspato e quartzo, materiais indispensáveis para a

fabricação de porcelanas de alta qualidade, e a facilidade de acesso às jazidas. Posteriormente, outros empreendimentos começaram a ser explorados nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Paraná.

Algumas das fábricas de cerâmica que iniciaram a produção brasileira e alicerçaram as indústrias da atualidade foram: a Fábrica Companhia de Cerâmica Brasileira, no Rio de Janeiro, fundada em 1910 por Américo Ludolf; a Manufatura Nacional de Porcelanas, cidade do Rio de Janeiro, fundada em 1922 pelo Visconde de Moraes; a Porcelana Mauá, cidade de Mauá, fundada em 1937 por Hans Lorenz, A. F. Staudacher, Eugen Heim e Sra. Hedwig; a Porcelana Moji das Cruzes, na Cidade de Moji das Cruzes, SP, fundada em 1931 pelos irmãos Pavam; a Porcelana Nacional, Caeté, Minas Gerais, fundada em 1893 por João Pinheiro da Silva; a Porcelana Pedro II, no Rio de Janeiro, fundada em 1928 por Tinoco Machado.

## **CERÂMICAS EM FAIANÇA EXISTENTES NOS CASARÕES TOMBADOS DO CENTRO HISTÓRICO DE PELOTAS/RS**

### **LEVANTAMENTO CADASTRAL DAS CERÂMICAS EM FAIANÇA**

A fase inicial do levantamento cadastral das cerâmicas em faiança envolveu uma breve revisão histórica e arquitetônica dos casarões tombados do Centro Histórico da cidade de Pelotas (Figura 43), definidos como os casarões do Conselheiro Maciel (Casarão 8), do Barão de São Luís (Casarão 6) e do Barão de Butuí (Casarão 2).



Figura 43 – Foto Postal Colombo. Imagem dos Casarões Conselheiro Maciel (8), Barão de São Luís (6) e Barão de Butuí (2), localizados na Praça Cel. Pedro Osório, em Pelotas, RS, s/data.

Fonte: Acervo Nelson Nobre da Universidade Católica de Pelotas, 2009.

## CASARÃO CONSELHEIRO MACIEL

O casarão Conselheiro Maciel (Figura 44), também conhecido como Casarão 8, de propriedade do senhor Francisco Antunes Maciel, foi construído em 1878, possivelmente, pelo construtor italiano José Isella, em estilo eclético, com duas fachadas distintas, por estar localizado em uma esquina da Praça Coronel Pedro Osório (SANTOS, 1997, p. 83).



Figura 44 – Fachada do Casarão Conselheiro Maciel, em processo de restauro desde 2011.

Fonte: Acervo autora, 2012.

Francisco Antunes Maciel era casado com Francisca de Castro Moreira, filha do Barão de Butuí. O título de Conselheiro Maciel lhe foi concedido por Decreto Imperial, em 23 de maio de 1883, pelos serviços prestados como deputado provincial geral



pelo Partido Libertador, por várias legislaturas e atuação como Conselheiro do Império e, também, pelo cargo de Ministro do Gabinete Lafayette.

O Conselheiro Maciel era uma figura de grande prestígio no âmbito político de Pelotas e da região Sul. Como presidente do Clube Abolicionista, libertou os seus escravos em 16 de outubro de 1884 e, juntamente com seu irmão Leopoldo Antunes Maciel, o Barão de São Luís, forneceu dinheiro e ideias para a Revolução Federalista, de 1893.

Com a morte do Conselheiro Maciel, em 13 de agosto de 1917, o casarão passou para o seu filho, Francisco Antunes Maciel Jr., que se formou em Direito, acompanhou Getúlio Vargas na época da Revolução de 1930 e 1931 e foi Ministro da Justiça no Governo Provisório, no ano de 1932. Durante o período de atuação política, Francisco Antunes Maciel Jr. e a família viveram no Rio de Janeiro e o casarão permaneceu fechado e mobiliado.

No período de 1955 a 1973, o casarão foi alugado e usado como sede do Quartel General do 8º Batalhão da Infantaria de Pelotas. Em 1975, o prédio foi ocupado pela Superintendência para o Desenvolvimento da Região Sul (Sudesul) e, posteriormente, em 1978, foi utilizado pela Prefeitura Municipal de Pelotas que obteve o tombamento do mesmo. Atualmente, o prédio é de propriedade da Universidade Federal de Pelotas que, com recursos do Projeto Monumenta, o está restaurando.

Arquitetonicamente, o prédio possui uma platibanda vazada com cento e seis balaústres, oito esculturas (Figura 45a, 45b, 45c e Figura 46a, 46b) e três vasos (Figura 47a, 47b, 47c). Das peças ce-

râmicas listadas, segundo dados da Secretária Municipal de Cultura de Pelotas, três esculturas da platibanda encontram-se desaparecidas.

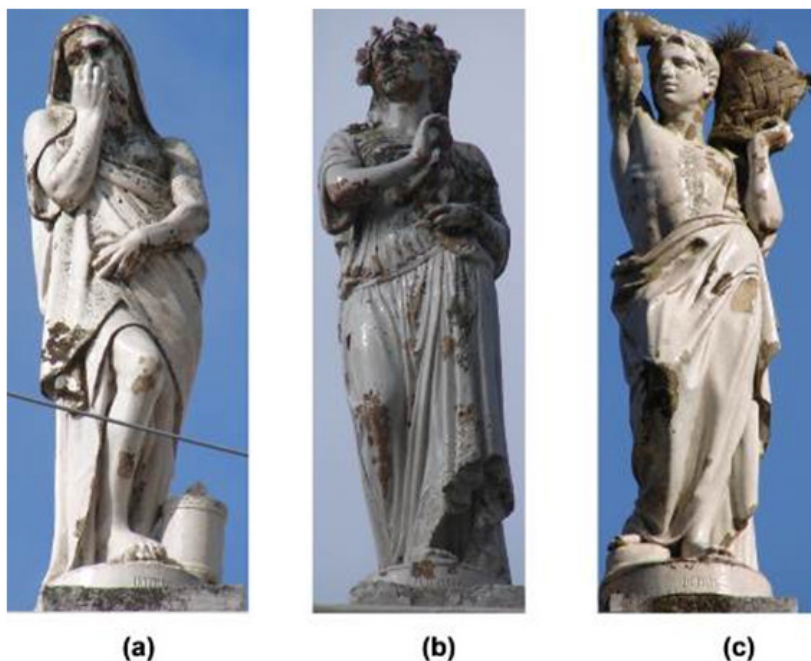


Figura 45 - Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Conselheiro Maciel.

(a) Inverno; (b) Primavera; (c) Outono.

Fonte: Acervo autora, 2011.



Figura 46 - Esculturas em faiança existentes no frontão do Casarão Conselheiro Maciel.

(a) Europa; (b) Ásia.

Fonte: Acervo autora, 2011.

As esculturas existentes na platibanda do casarão são representativas do Inverno, Primavera, Outono (fachada norte), Europa e Ásia (fachada oeste). Os três vasos na forma de *Krater*<sup>40</sup> ou cratera estão localizados um na fachada norte e dois na fachada oeste.

---

40 *Krater*- vaso que possui corpo redondo e abertura grande, utilizado pelos gregos para misturar vinho com água. É originado da palavra grega “*Kerannmi*” que significa mistura, daí a denominação de “vaso de mistura” (SANTOS, et al, 2010, p.5).

As esculturas desaparecidas da platibanda do casarão (Figura 44) seriam representativas da África, América (fachada sul) e Verão (fachada norte). As imagens expostas nas figuras 48a, 48b, 48c foram obtidas em um relatório do IPHAN sobre o Casarão Conselheiro Maciel, datado de 2006.

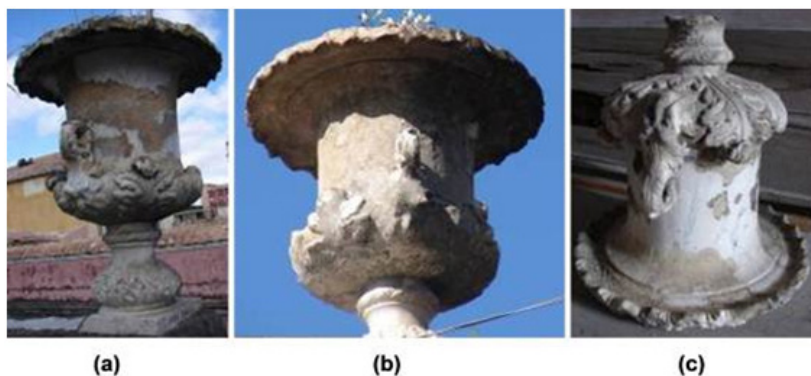


Figura 47 - Vasos (*Kraters*) em faiança existentes na platibanda do Casarão Conselheiro Maciel.

Fonte: Acervo autora, 2011.

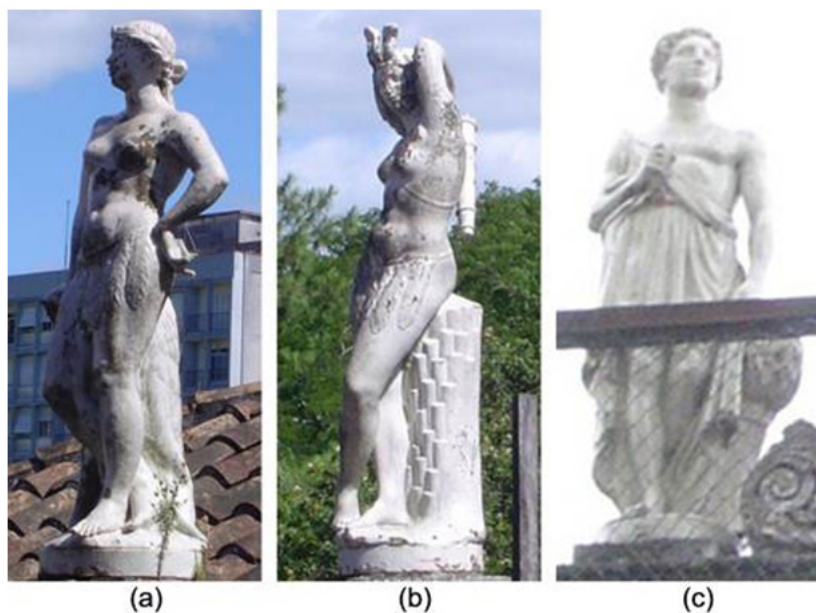


Figura 48 – Esculturas em faiança desaparecidas do frontão do Casarão  
Conselheiro Maciel.

(a) África (b) América (c) Verão.

Fonte: Relatório do IPHAN, 2006.

## CASARÃO BARÃO DE SÃO LUÍS

O prédio do Casarão Barão de São Luís (Figura 49), também conhecido como Casarão 6, foi construído em 1879, possivelmente, pelo construtor italiano José Isella, para servir de residência ao Barão de São Luís, Dr. Leopoldo Antunes Maciel, e sua esposa Cândida Moreira de Castro, filha do Barão de Butuí. O Dr. Leopoldo atuou como médico na cidade de Pelotas e o título de Barão lhe foi concedido pelo Gabinete Dantas, no Decreto Imperial de 08 de maio de 1884. Após o seu falecimento (1904), o prédio do Casarão foi deixado como herança para sua filha, Otília Maciel, casada com o Sr. José Júlio Albuquerque de Barros, que foi prefeito da cidade de Pelotas, no período de 1938-1945.



Figura 49 – Fachada do Casarão do Barão de São Luís, restaurado em 2011.

Fonte: Acervo autora, 2012.

Em 1977, foi tombado pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN juntamente com os casarões 8 e 2. De 2002 a 2005, o casarão foi ocupado pela Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas - SECULT. Em 2009, através do Projeto Monumenta, a Prefeitura iniciou a sua restauração e foi entregue à comunidade em novembro de 2011. Atualmente, o prédio encontra-se fechado sem definição de utilização.

Arquitetonicamente, o prédio do casarão tem o seu corpo principal no formato de “U” (Figura 49) e foi construído no ali-

nhamento da via pública, com um recuo em sua parte central e sobre as divisas laterais dos casarões Casarão Conselheiro Maciel e Barão de Butuí.

A fachada do prédio apresenta uma platibanda vazada constituída de quarenta e nove balaústres e quatro esculturas em faiança. No frontão triangular duas esculturas em faiança. As esculturas da platibanda (Figura 50a, 50b, 50c) representam as Artes, a Indústria, o Comércio e a Agricultura e as esculturas do frontão (Figura 51a, 51b) são iguais e representam a Gratidão.



Figura 50 – Esculturas em faiança existentes na platibanda do Casarão Barão de São Luís.

(a) Artes. (b) Indústria (c) Comércio (d) Agricultura.

Fonte: Acervo autora, 2011.





Figura 51 – Esculturas em faiança existentes no frontão do Casarão Barão de São Luís.

Representação da Gratidão.

Fonte: Acervo autora, 2011.

## CASARÃO BARÃO DE BUTUÍ

O prédio do Casarão Barão de Butuí (Figura 54), também conhecido como Casarão 2, foi construído em 1830 no estilo colonial de telhado com beiral. Seu primeiro proprietário foi o charqueador José Vieira Viana que, segundo a pesquisadora Chevallier (2002, p. 173), vendeu a propriedade para o charqueador José Antônio Moreira, então Barão de Butuí, que, por sua vez, o deu de presente ao seu primogênito, o Sr. Ângelo Gonçalves Moreira. O Barão de Butuí foi agraciado com o título de Barão através do Decreto Imperial de 10 de junho de 1873.

Em 1880, segundo Chevallier (2002, p. 173), o prédio do Casarão sofreu uma reforma que foi realizada pelo construtor italiano José Isella, que inseriu uma platibanda vazada com balaústres na fachada, pedestais com esculturas e vasos, um frontão central e balcões nas janelas superiores (Figura 52). Os cento e quarenta e um balaústres, as treze esculturas e os quatro vasos acrescentados na fachada do prédio eram em cerâmica faiança.

As modificações no Casarão alteraram o seu estilo arquitetônico colonial para o eclético.



Figura 52 – Fachada do Casarão do Barão de Butuí, posterior a 1880.

Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas (SECULT), 2004.

Depois que o Barão de Butuí vendeu o Casarão e este passou por vários proprietários e, também, por várias funções como, por exemplo, a de Anexo do Grande Hotel e sendo sublocado para pequenos comércios, o casarão foi adquirido pela família Assumpção Mello que, em 13 de novembro de 1970, vendeu o prédio para a Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil – APLUB. Na ocasião, as esculturas e os vasos em faiança da platibanda foram removidos (Figura 53) pela proprietária, Sra. Inah Bordagorry de Assumpção Mello, conforme registro encontrado na escritura de venda do imóvel, em Anexo B (p. p. 195), no qual consta que as obras não estavam à venda. Em contato telefônico feito com a filha de Dona Inah, a Sra. Maria Eulálie Assumpção Mello Fernandes obteve-se a informação de que as esculturas não

se encontravam mais em poder da família, estando elas em local indeterminado. Por esse motivo, nesse prédio, o levantamento e a identificação das peças originais foram feitos apenas em acervos fotográficos, a partir de fotos antigas.



Figura 53 – Fachada do Casarão do Barão de Butuí, propriedade da APLUB, sem as peças cerâmicas.

Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas (SECULT), 2004.

A APLUB comprou o imóvel para construir um grande prédio residencial, mas a proposta de demolição do mesmo

causou uma mobilização dos cidadãos pelotenses contra a ideia. O movimento foi liderado pelo professor Adail Bento Costa, conhecido colecionador pelotense, que almejava que o casarão se tornasse um Museu Municipal para abrigar a sua coleção de peças de mobiliário, imagens, carruagens e demais objetos. Na ocasião, o professor Adail propôs doar toda a sua coleção para a municipalidade e a Prefeitura o deixaria restaurar o prédio. A Câmara Municipal de Pelotas aprovou a proposta e, em 1977, o prédio do casarão, juntamente com os dois casarões vizinhos de n<sup>os</sup>. 8 e 6, foi tombado pela, então, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. As obras de restauro foram imediatamente iniciadas com a orientação do professor Adail, mas não foram concluídas, pois o mesmo veio a falecer em junho de 1980.

Em 1987, com verbas do SPHAN e sob a coordenação da Secretaria Municipal de Urbanismo e Meio Ambiente – SMUMA, da Prefeitura de Pelotas, foram feitas melhorias nas esquadrias e no piso do pavimento superior. No ano de 1995 ocorreu um incêndio que comprometeu a estabilidade das paredes de estuque do segundo piso e a estrutura do telhado.

Em 1996 novas intervenções foram realizadas com a participação da comunidade e em 1999, por causa do abandono, da degradação e do vandalismo, ocorreu a queda da cobertura. Esse fato resultou na intervenção do IPHAN com a liberação de recursos para as obras de restauro da cobertura, pisos, esquadrias e paredes (Figura 54). Na ocasião foram colocadas na camarinha quatro peças cerâmicas (Figura 55) e na platibanda das fachadas dois vasos feitos de cimento com dimensões menores que as originais (Figura

56) e com uma modelagem de pouca qualidade que não permite a identificação de sua representação.



Figura 54 - Fachada atual do Casarão do Barão de Butuí, posterior a 1970.  
Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas (SECULT), 2012.



Figura 55 - Esculturas em cerâmica existentes na camarinha do Casarão Barão de Butuí.

Sem suas representações identificadas.

Fonte: Acervo autora. 2011.



Figura 56 – Vasos de cimento existentes na platibanda do Casarão Barão de Butuí.

Fonte: Acervo autora. 2011.

Em 2004, através de recursos do Programa Monumenta, iniciou-se a obra de restauração integral do prédio, que foi concluída em novembro de 2005.

Atualmente, o prédio abriga a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Pelotas e o escritório do Programa de Preservação do Patrimônio Cultural Urbano - MONUMENTA - IPHAN.



## PEÇAS CERÂMICAS EM FAIANÇA NOS CASARÕES

### INSTRUMENTOS DE IDENTIFICAÇÃO

Para a identificação das peças cerâmicas em faiança existentes nos Casarões, inicialmente, utilizou-se de registros em baixo relevo, encontrados na forma de assinatura ou inscrição (Figura 57a, 57b), na cor azul cobalto, com o nome da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas e de fichas catalográficas elaboradas pela autora deste trabalho (Figura 59).



Figura 57 - Exemplos de registro e inscrição encontrados nas cerâmicas das platibandas dos Casarões.

(a) Casarão 6 e (b) casarão 8.

Fonte: Acervo autora, 2011.

Segundo Queirós (1987, p. 13), as marcas em peças cerâmicas são muito importantes para o reconhecimento e comprovação da autenticidade das mesmas. O autor relata que a Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas se utilizou de diferentes marcas ao longo de seu funcionamento. A figura 58 apresenta uma marca usada pela empresa que é muito parecida com a inscrição da figura 57b, encontrada em uma das esculturas das platibandas dos Casarões pesquisados.



Figura 58 - Exemplo de uma das marcas da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: QUEIRÓS, 1987, v. II, p.48

ACERVO DE PEÇAS EM FAIANÇA – PELOTAS – RS	
<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO</b>
<div>Planta de situação</div>	Título / Tema: Assinatura: Procedência: Data: Dimensão: X X cm Técnica: No. de registro: Origem: Proprietário: Endereço: Descrição:
<div>Corte fachada</div>	<b>GRAU DE TOMBAMENTO</b> <input type="checkbox"/> Inventariado <input type="checkbox"/> Tombamento Municipal <input type="checkbox"/> Tombamento Estadual <input type="checkbox"/> Tombamento Federal
<div>Foto objeto</div>	<b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b> <input type="checkbox"/> Ruim <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Bom  <input type="checkbox"/> Fungos <input type="checkbox"/> Líquens <input type="checkbox"/> Algas <input type="checkbox"/> Sujidades <input type="checkbox"/> Crosta negra <input type="checkbox"/> Fissuras <input type="checkbox"/> Rachaduras <input type="checkbox"/> Perdas do suporte (cerâmica) <input type="checkbox"/> Perdas do verniz (esmalte)
<b>LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO</b>	
Responsável: Keli Cristina Sotari Data: 2012	

(a) Frente.

LEVANTAMENTO GRÁFICO	FOTO CATÁLOGO

Perda do suporte

Perda do vidro

Cimento

Fungos

**INTERVENÇÕES ANTERIORES**

( ☐ ) Sim      ( ☐ ) Não

Autor da intervenção:

Data da intervenção:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**DESCRIÇÃO DA OBRA**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**PROPOSTA DE INTERVENÇÃO**

( ☐ ) Exames organolépticos

( ☐ ) Faceamento parcial/total

( ☐ ) Consolidação emergencial

( ☐ ) Limpeza mecânica/ química

( ☐ ) Tratamento de microorganismos

( ☐ ) Remoção de intervenções anteriores

( ☐ ) Fixação dos craquelês

( ☐ ) Consolidação do suporte

( ☐ ) Confeção das partes faltantes

( ☐ ) Reintegração cromática

( ☐ ) Camada de proteção

Responsável: Keli Cristina Scolari  
 Data: 2012

(b) Verso.

Figura 59 – Modelo da ficha catalográfica proposta para o desenvolvimento do trabalho.

(a) Frente (b) Verso.

Como se pode ver na figura 59a (frente) e 59b (verso), a ficha catalográfica contém itens de identificação da edificação e das peças cerâmicas, da característica patrimonial, da origem e autoria de exemplares, da data de fabricação, das dimensões das peças, das técnicas e materiais empregados, do estado de conservação e de intervenções ocorridas.

Para a definição dos danos nas peças cerâmicas analisadas definiu-se que o estado dessa será:

Bom – Quando os materiais e os elementos que formam o objeto se encontram estáveis. Quando o que se representa se reconhece com facilidade e não necessita de tratamento de conservação e restauração.

Regular - Quando os materiais e os elementos apresentam indícios de deterioração. Quando apresenta certa dificuldade de se reconhecer o que o objeto representa e necessita de uma intervenção de conservação ou restauração.

Ruim – Quando os materiais e os elementos se encontram em estado de deterioração. Quando o estado de deterioração é tão avançado que não se reconhece o que representa o objeto e necessita de intervenção urgente com o restauro.

A execução dessa etapa do trabalho resultou na confecção de dezessete fichas catalográficas, representativas de nove peças cerâmicas (cinco esculturas, três vasos e um balaústre) existentes nos Casarão Conselheiro Maciel, sete peças cerâmicas (seis esculturas e um balaústre) existentes no Casarão Barão de São Luís, e de um balaústre existente no Casarão Barão de Butuí

- em apêndice (páginas 187 – 192) estão três fichas catalográficas preenchidas das esculturas Primavera, Artes e de um vaso (Krater).

## IDENTIFICAÇÃO DAS PEÇAS CERÂMICAS

Para a identificação das peças cerâmicas fez-se uma análise comparativa entre as fotos do levantamento fotográfico das peças existentes nos Casarões, com imagens impressas existentes no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundação das Devezas.

Nas análises comparativas foram observados os elementos constituintes, as características dimensionais, o panejamento e os atributos que são característicos de cada representação.

Os panejamentos eram trabalhos que demoravam muito para serem confeccionados. Na peça modelada e cozida (chacota) aplicava-se sobre as partes correspondentes aos vestidos, túnicas, tecidos uma camada aglutinante sobre a qual se projetava um pó quase impalpável (muito fino) de diferentes estofos<sup>41</sup>, para obter uma espessura bastante forte, dando a ilusão de um vestido (LEPIERRE, 1912, p. 138).

---

41 Estofos – Qualquer tecido para revestir sofás, poltronas, imagens, etc. (Mini Dicionário Aurélio, p.203).

## 1 - ESCULTURA EUROPA

A figura 60a apresenta uma imagem fotográfica da uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 60b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 60 – Escultura da Europa.

(a) Escultura no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 60a), com dimensões de 1,30 cm X 0,30 cm X 0,30 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa a figura de uma mulher magnificamente vestida, com uma coroa, uma coluna encimada por uma esfera, um cetro e uma cornucópia em seu pé esquerdo. Esta se encontra em pé, com os cabelos soltos repartidos ao meio e caídos sobre os ombros. A cabeça e o olhar estão ligeiramente inclinados para o lado direito e na coroa ocorre um véu preso na parte de trás. O braço direito da escultura está reto e a mão está fechada como se tivesse segurando alguma coisa. O braço esquerdo está quase reto e apoiando sobre uma coluna com um globo. Seu colo está desnudo e possui um manto sobre o vestido cinturado com pregas muito volumosas. A perna e o pé direito estão retos e a perna esquerda está semiflexionada sobre a cornija. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular na qual aparece a inscrição em baixo relevo *Europa*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido e do manto apresenta-se com um tecido mais pesado, mas com caimento e dobras em forma de cone no vestido e com drapeado em oblíquo no manto, indicando estar o tecido preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p.111). O véu é de um tecido mais leve que apresenta as mesmas características dos outros tecidos.

#### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são a *cornucópia* com frutos, flores e grãos, demonstrando generosidade, abundância e fertilidade



(TRESIDDER, 2008, p.85) e a cornucópia da abundância significa a profusão gratuita dos dons divinos (CHEVALIER, 2003), *a columna*, significando a força e a supremacia, *a esfera*, representando o domínio da Europa sobre o mundo, e *a coroa*, que como símbolo mais supremo identifica o poder espiritual e temporal e simboliza a supremacia do escolhido sobre os demais.

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, pode-se concluir que representa a Europa. Tal afirmação não se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 60b), tendo em vista a ausência do *cetro*, que é um atributo representativo dessa imagem e representa o símbolo da perenidade, permanência, vigor e nobreza (REVILLA, 1999, p. 110).

Porém, considerando a posição da mão direita da escultura existente no prédio do casarão Casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8), que indica haver existido um elemento complementar e, também, o fato de que o *cetro* era, possivelmente, confeccionado em madeira, material facilmente perecível, pode-se concluir que a escultura em análise é similar à do catálogo e, portanto, representa Europa.

## 2 - ESCULTURA ÁSIA

A figura 61a apresenta uma imagem fotográfica da uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 61b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 61 – Escultura da Ásia.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 61a), com dimensões de 1,30 cm X 0,30 cm X 0,30 cm, (altura, largura e espessura, respectivamente), representa a figura de uma mulher jovem, em pé, muito bem vestida, com um turbante na cabeça e um incensário na mão esquerda. Apresenta-se com os cabelos repartidos e presos com um pedaço de tecido (turbante). A cabeça e o olhar estão ligeiramente inclinados para o lado esquerdo. O braço direito está semiflexionado e apoiado sobre a cintura e o braço esquerdo está flexionado e segura o incensário. O ombro esquerdo está desnudo e as vestes estão caídas com pregas muito volumosas. A perna e o pé direitos estão semiflexionados e a perna esquerda está reta. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular na qual se vê a inscrição em baixo relevo *Ásia*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido deixa amostra o colo e o ombro esquerdo e a túnica encobre o ombro e braço direito. O tecido possui dobras em forma de cone e com drapeado em oblíquo, indicando estar o tecido preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p. 111). A túnica apresenta um tecido mais leve, mas com muito volume e caimento.

#### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são *o turbante*, símbolo da dignidade e de poder (CHEVALIER, 2003, p.916), *o incensário*, representando os suaves e aromáticos perfumes e os licores e especiarias existentes na Ásia (RIPA, s/d., p.105), bem como o incensamento,

cujos valores simbólicos associam o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal.

d) Representação

Considerando os atributos identificados na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, conclui-se que essa representa a Ásia. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 61b).

### 3 - ESCULTURA OUTONO

A figura 62a apresenta uma imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 62b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 62 – Escultura do Outono.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

a) Descrição

A escultura em análise (Figura 62a), com dimensões de 1,30 cm X 0,35 cm X 0,35 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa a figura de um homem que segura em seu ombro esquerdo um vaso com frutos e cereais. O homem representado está em pé, com o tórax desnudo, cabelos curtos e com a cabeça e o olhar ligeiramente virados para o lado esquerdo. O braço direito está dobrado sobre a cabeça segurando o cesto e o braço esquerdo está totalmente flexionado apoiando o cesto, na parte de baixo. Sobre o corpo ocorre um tecido que cai pelo ombro esquerdo e envolve a cintura. A perna e o pé direitos estão semiflexionados apoiados sobre um objeto que possivelmente seja uma pedra e a perna esquerda está reta. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular na qual aparece a inscrição em baixo relevo *Outono*.

b) Panejamento

O panejamento do manto apresenta um tecido pesado, mas com caimento, que passa pelo ombro esquerdo, circunda a cintura da figura, deixando o tronco e parte da perna esquerda desnudos. O tecido possui dobras em forma de cone e com drapeado em oblíquo, indicando estarem pedaços do tecido preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p. 111).

c) Atributo

O atributo desta escultura é *o cesto com frutas e cereais* que representa a fertilidade da terra e a riqueza da estação.

d) Representação

Considerando o atributo identificado na escultura em aná-

lise e a inscrição encontrada na base, conclui-se que representa o Outono. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 62b).

## 4 - ESCULTURA PRIMAVERA

A figura 63a apresenta uma imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 63b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 63 – Escultura da Primavera.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.



a) Descrição

A escultura em análise (Figura 63a), com dimensões de 1,30 cm X 0,35 cm X 0,35 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa a figura de uma jovem mulher, com uma coroa de flores na cabeça e uma guirlanda de flores de vários tipos nas mãos (RIPA, 1987, p. 366-367). A mulher representada está em pé, com os cabelos partidos ao meio e soltos para trás. A cabeça e o olhar estão ligeiramente virados para o lado esquerdo e a coroa de flores prende uma mantilha (véu). O braço direito está dobrado sobre o peito e o braço esquerdo está semiflexionado, ambos segurando a guirlanda de flores. O colo da mulher está desnudo e essa apresenta vestes delicadas. A perna e o pé direito estão semiflexionados. A perna esquerda está reta e o pé está ligeiramente para frente. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular onde aparece a inscrição em baixo relevo *Primavera*.

b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido mais leve com caimento, expondo as belas formas do corpo. O tecido apresenta dobras em forma de cone e drapeado em *Rabat* ou pedaço de tecido (FEFFTZ, 2006, p. 111). Na parte inferior de todo o vestido e mantilha aparece uma decoração feita com punção, ou seja, um acabamento em baixo relevo imitando um tecido rendado (Figura 64), dando à figura um aspecto mais leve e jovial.



Figura 64 – Imagem da parte inferior do vestido da Escultura Primavera.

Fonte: Acervo Autora, 2012.

### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são *a coroa de flores*, que simboliza a receptividade da ação superior, o orvalho, a chuva, a beleza, a juventude, a primavera, a doçura, a inocência, a paz, etc., *a guirlanda de flores*, que representa um atributo de sensibilidade e de capacidade de captar a beleza, o prazer e ampliar outras realidades prazerosas (REVILLA, 1999. p. 132). O símbolo da flor significa o apogeu da natureza que aparece em breves lapsos de tempo, nos ciclos do nascimento, da vida, da morte e do renascimento (TRESIDDER, 2008, p.90).

#### d) Representação

Considerando o atributo identificado na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, conclui-se que representa a primavera. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 63b).

## 5 - ESCULTURA INVERNO

A figura 65a apresenta uma imagem fotográfica da uma escultura existente na platibanda do prédio do Casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 65b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 65 – Escultura do Inverno.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 65a), com dimensões de 1,30 cm X 0,35 cm X 0,35 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa um ancião, com barba e os cabelos longos, com fisionomia triste, retraído de frio e com o corpo envolto por um tecido. A escultura está com a cabeça e o olhar ligeiramente virados para baixo e para o lado esquerdo. O braço direito está dobrado e a mão está encostada na boca. O braço esquerdo está semiflexionado ao longo do corpo e a mão esquerda está segurando o tecido sobre a perna direita. A cabeça está coberta por um tecido que cobre, também, uma parte do tórax e das pernas. A perna direita está semiflexionada e o pé direito está apoiado sobre o pé esquerdo. Na base, ao lado esquerdo, há uma lamparina e atrás um pedaço de tronco, no qual a figura se encontra encostada. A escultura apoia-se sobre uma base circular onde aparece a inscrição em baixo relevo *Inverno*.

#### b) Panejamento

O panejamento do tecido é muito pesado, mas com caimento formando dobras em forma de cone e drapeado em oblíquo, indicando estarem pedaços do tecido preso em um ponto de apoio (FEFTZ, 2006, p. 111).

#### c) Atributos

Os atributos da escultura são *o Manto*, representando a proteção contra o frio, *a braseira com a flâmula*, representando o fogo que aquece no frio mais intenso do inverno, a tranquilidade que se segue depois de muito trabalho e as riquezas produzidas na terra,

nas estações anteriores (RIPA, s/d, p. 370), bem como a procura de noções do conhecimento, do bem, a transmissão da verdade, pura doutrina, evocação de divindades e espíritos e presença do divino, *a barba* que é um atributo de virilidade, geralmente, indica energia, força, sabedoria e valores.

#### d) Representação

Considerando o atributo identificado na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, conclui-se que representa o Inverno (Hefestos ou Vulcano), deus das artes, do fogo e dos metais. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 65b).

## 6 - ESCULTURA AGRICULTURA

A figura 66a apresenta uma imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6) e a imagem (figura 66b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



(a)



(b)

Figura 66 – Escultura da Agricultura.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Barão de São Luís. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 66a), com dimensões de 1,10 cm X 0,30 cm X 0,30 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa uma mulher em pé que carrega na mão direita um cacho de uvas e na mão esquerda um feixe de trigo. A mulher apresenta os cabelos repartidos ao meio e presos para trás. Seu olhar está voltado para frente. Os braços estão semiflexionados para frente. Sua veste é uma túnica presa em cima dos ombros. A perna e o pé direito encontram-se ligeiramente para frente. A escultura está apoiada em uma base circular e onde aparece a inscrição em baixo relevo *Agricultura*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido pesado, mas com caimento com pregas muito volumosas. O vestido possui uma cintura marcada e com volume. O tecido apresenta dobras em forma de cone e com drapeado em avental, indicando estar o tecido preso em dois pontos de apoio (FEFFTZ, 2006, p. 111).

#### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são *o feixe de trigo*, representando a fertilidade da terra, a riqueza, a sobrevivência e a vida; *o cacho de uva*, que é um fruto que pode simbolizar a abundância (CHEVALIER, 1997, p. 453), a fertilidade e a regeneração tanto no mundo pagão como no mundo cristão (TRESIDDER, 2008, p. 184).

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados na escultura em análise, e a inscrição encontrada na base, conclui-se que a mesma



representa a Agricultura. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessa escultura com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 66b).

## 7 - ESCULTURA GRATIDÃO

A figura 67a apresenta as imagens fotográficas de duas esculturas existentes no frontão do prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6) e a imagem (figura 67b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 67 – Esculturas da Gratidão.

(a) Duas esculturas iguais existentes no frontão do prédio do Casarão Barão de São Luís. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

As esculturas em análise (Figura 67a), com dimensões de 1,30 cm X 0,35 cm X 0,35 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representam uma mulher jovem que carrega na mão direita uma cegonha, na mão esquerda um feixe de fava e tem aos seus pés a figura de um elefante. A mulher está em pé, com os cabelos presos em um coque e com o olhar para frente. O braço direito está semiflexionado e o braço esquerdo está quase reto. Seu colo está desnudo e as vestes estão caídas. A perna e o pé direitos estão retos e a perna esquerda está semiflexionada. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular e onde aparece a inscrição em baixo relevo *Gratidão*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido muito leve com pregas muito volumosas e caimento demonstrando as formas do corpo. As pregas são em forma de cone com drapeado em oblíquo, indicando que o tecido está preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p.111).

#### c) Atributos

Os atributos dessas esculturas são *a cegonha*, que é um símbolo de agradecimento, de bom agouro, de longevidade ou da imortalidade, *o feixe de fava* que representa a fertilidade e o poder da terra e do sol mineral e faz parte das oferendas dedicadas à boa colheita e aos bons casamentos, *o elefante* que representa a cortesia, a força, a prosperidade, a gratidão, a sabedoria, a estabilidade, a solidez, a imutabilidade (RIPA, s/d, p.468) e, também, segundo Chevalier

(2003, p.360), o poder régio.

d) Representação

Considerando os atributos identificados nas esculturas em análise e a inscrição encontrada na base, conclui-se que essas representam a Gratidão. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características dessas esculturas com as da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 67b).

## 8 - ESCULTURA COMÉRCIO

A figura 68a apresenta a imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6) e a imagem (figura 68b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



Figura 68 – Escultura do Comércio.

(a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Barão de São Luís. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 68a), com dimensões de 1,10 cm X 0,30 cm X 0,30 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa uma mulher em pé que segura na mão esquerda um pote de moedas e a mão direita está vazia e erguida. A mulher está com os cabelos repartidos ao meio e presos atrás. Sua cabeça e o olhar estão voltados para frente. Os braços estão semiflexionados, com o braço direito um pouco mais para cima e a mão fechada com se tivesse segurando alguma coisa, possivelmente, o símbolo do comércio, o Caduceu. Sua veste é uma túnica presa em cima dos ombros. A perna esquerda está semiflexionada e o pé esquerdo apoia-se sobre um embrulho ou pacote. Toda a escultura está apoiada em uma base circular onde aparece a inscrição em baixo relevo *Comércio*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido mais leve e uma túnica com caimento e pregas muito volumosas presas no lado direito da figura. As dobras são em forma de cone com drapeado em oblíquo, indicando que o tecido está preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p.111).

#### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são *pote de moedas*, que representa a importância e o valor da moeda para o desenvolvimento do comércio e, segundo Chevalier (2003, p.160) se for ouro-moeda é um símbolo de perversão e de exaltação impura dos desejos, uma materialização do espiritual e do estético, uma degradação do

imortal em mortal, também podendo representar o desenvolvimento.

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, pode-se supor que essa representa o Comércio. Tal suposição não se confirma integralmente quando comparadas as características dessa escultura com a da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 68b), visto que percebe-se a inexistência do Caduceu de Hermes (ou Mercúrio).

O Caduceu de Hermes (ou Mercúrio) é um bastão com duas serpentes enroladas em sentidos inversos e com duas asas na extremidade superior. As duas serpentes entrelaçadas formam o número oito, que representa o equilíbrio entre as forças antagônicas, direita e esquerda, dia e noite. A lenda do Caduceu é o caos primordial e a sua polarização, o enrolamento final ao redor da haste é o equilíbrio das tendências contrárias, que ocorrem ao redor do mundo. O Caduceu pode representar a Paz (CHEVALIER, 1906, p.160-162).

Porém, considerando a posição da mão direita da escultura existente no prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6), que indica haver existido um elemento complementar e, também, o fato de que o Caduceu era, possivelmente, confeccionado em madeira, material facilmente perecível, pode-se concluir que a escultura em análise é similar à do catálogo e, portanto, representa o Comércio.

## 9 - ESCULTURA INDÚSTRIA

A figura 69a apresenta a imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6) e a imagem (figura 69b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



(a)



(b)

69 – Escultura da Indústria.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Barão de São Luís. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.



#### a) Descrição

A escultura em análise (Figura 69a), com dimensões de 1,10 cm X 0,30 cm X 0,30 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), representa uma mulher que está apoiando a mão esquerda em uma esfera que ocorre na extremidade de uma engrenagem (espécie de parafuso) que, por sua vez, está apoiada em uma bigorna. A mulher está em pé e com o cabelo trançado, repartido ao meio e preso atrás. A cabeça e o olhar estão voltados para frente. O braço direito está semiflexionado e a mão direita fechada como se tivesse segurando alguma coisa. O braço esquerdo está reto para baixo e a mão apoiada na esfera. Sua veste é uma túnica presa em um manto em cima do ombro esquerdo. A perna direita está semiflexionada e o pé virado para o lado direito. A perna esquerda está reta com o pé direcionado para frente. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular onde aparece a inscrição em baixo relevo *Indústria*.

#### b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido mais leve com pregas muito volumosas. A túnica caracterizada por um tecido mais grosso, com pouco caimento, não deixa à mostra as formas do corpo, apenas deixa exposto o ombro esquerdo. O tecido apresenta dobras em forma de cone e com drapeado em oblíquo, indicando que o tecido está preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p. 111).

#### c) Atributos

Os atributos dessa escultura são a *bigorna* que simboliza a água, e costuma ser colocada sobre uma tora de freixo (espécies

de árvore da família das Oleáceas); o *freixo* representa a montanha, assim como a bigorna representa a água. Bater na bigorna é regar a terra (CHEVALIER, 1997, p.132). A bigorna juntamente com a engrenagem representa um dos símbolos da produção e desenvolvimento industrial.

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, pode-se supor que essa representa a Indústria. Tal suposição não se confirma integralmente quando comparadas as características dessa escultura com a da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 69b), visto que percebe-se a inexistência da *engrenagem* e do *martelo*. A engrenagem juntamente com a bigorna representa um dos símbolos da produção e desenvolvimento industrial e o martelo representa a vontade espiritual de conhecer, de ter ideias e conceitos e o estímulo ao conhecimento (CHEVALIER, 1997, p. 577).

Porém, considerando a posição da mão direita da escultura existente no prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6), que indica ter havido um elemento complementar e o espaço vazio existente entre a esfera e a bigorna, também, indicando a existência de um objeto intermediário, pode-se concluir que a escultura em análise é similar à do catálogo e, portanto, representa a Indústria (Hefesto ou Vulcano).

Corroborando com a hipótese de existência do *martelo* na escultura temos o fato de que esse era feito, possivelmente, em madeira, material facilmente perecível que teria já se degradado.

A engrenagem era confeccionada em cerâmica em faiança e a sua inexistência pode ser fruto de quebra por algum impacto ou furto.

## 10 - ESCULTURA ARTES

A figura 70a apresenta a imagem fotográfica de uma escultura existente na platibanda do prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6) e a imagem (figura 70b) fotográfica de sua homônima existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910.



(a)



(b)

Figura 70 – Escultura das Artes.

- (a) Escultura existente no frontão do prédio do Casarão Barão de São Luís. (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

a) Descrição

A escultura em análise (Figura 70a), com dimensões de 1,10 cm X 0,30 cm X 0,30 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), é representada por uma mulher que está em pé, com trançados repartidos ao meio e presos atrás. A cabeça e o olhar estão voltados para frente. Possivelmente segura um cinzel ou pincel, um martelo e em seus pés uma paleta. O braço direito está caído ao longo do corpo, com a mão fechada como se tivesse segurando alguma coisa e o braço esquerdo está flexionado com a mão fechada como se, também, estivesse segurando algo. Ao pé da mulher, do lado esquerdo, vê-se uma paleta de pintura. Seu ombro direito está desnudo e sobre o ombro esquerdo há um manto caído. A perna direita está semiflexionada com o pé para trás. O pé esquerdo está ligeiramente para frente. Toda a escultura apoia-se sobre uma base circular onde aparece a inscrição em baixo relevo *Artes*.

b) Panejamento

O panejamento do vestido apresenta um tecido mais leve e o da túnica um tecido mais pesado, mas com caimento e pregas muito volumosas demonstrando as formas do corpo, com dobras em forma de cone e drapeado em oblíquo, indicando que o tecido está preso em um ponto de apoio (FEFFTZ, 2006, p. 111). O vestido deixa os ombros desnudos e o manto encobre o ombro direito.

c) Atributo

O atributo dessa escultura é *a paleta* que é uma placa oval ou retangular com um orifício onde se encaixa o polegar e sobre o qual os pintores dispõem e misturam suas tintas.

#### d) Representação

Considerando o atributo identificado na escultura em análise e a inscrição encontrada na base, pode-se supor que essa representa as Artes. No entanto, tal suposição não se confirma integralmente quando comparadas as características desta escultura com a da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 70b), visto que percebe-se a inexistência do *martelo* e do *pincel* ou *cinzel*.

O martelo representa a vontade espiritual de conhecer, de ter ideias e conceitos e o estímulo ao conhecimento (CHEVALIER, 1997, p. 577), o *pincel* é um instrumento para atividades manuais dotados de pelos, cerdas, fios ou outros filamentos de qualquer material, naturais ou sintéticos, fixados na extremidade de um cabo próprio, usados manualmente para limpeza, escovação, pintura, maquiagem, fazer a barba, além dos mais diversos usos; e o *cinzel* é outro instrumento manual que possui numa extremidade uma lâmina de metal resistente muito aguçada em bisel, usado para entalhar ou cortar (madeira, ferro, pedra etc.), geralmente com auxílio de um martelo. Pode representar o princípio do cósmico ativo (masculino), que pode penetrar e modificar o princípio passivo (feminino) (CHEVALIER, 1997, p. 202).

Porém, considerando a posição das mãos direita e esquerda da escultura existente no prédio do casarão Barão de São Luís (Casarão 6), que indicam terem existido elementos complementares, pode-se concluir que a escultura em análise é similar à do catálogo e, portanto, representa as Artes.

Corroborando com a hipótese de existência do *martelo* e do

*pincel ou cinzel* na escultura temos o fato de que os mesmos eram feitos, possivelmente, em madeira, material facilmente perecível que teria já se degradado.

## 11 – VASOS KRATER

A figura 71a apresenta uma imagem fotográfica de um vaso existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8) e a imagem (figura 71b) fotográfica de um existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910. Na platibanda do prédio existem três vasos iguais.

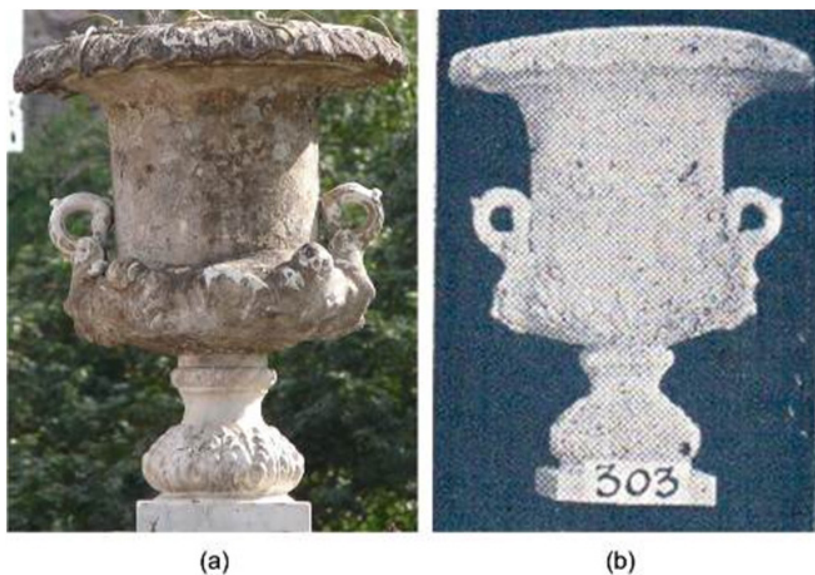


Figura 71 – Modelo do Vaso (Krater).

- (a) Vaso existente no frontão do prédio do Casarão Conselheiro Maciel.
- (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.



#### a) Descrição

O vaso em análise (Figura 71a), com dimensões de 0,72 cm X 0,24 cm X 0,24 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), apresenta uma abertura grande na parte superior na forma de bordas invertidas ou bordas arredondadas, com motivos fitomórficos. O gargalo é curvo ou hiperboloide. O corpo possui o formato cilíndrico na vertical. A base do cilindro apresenta relevos com motivos fitomórficos, folhas de acanto e nas laterais duas folhas formando alças circulares. O pé apresenta dois anéis decorados, sendo o menor, logo abaixo do cilindro, decorado com uma grega (côncavo), e o maior, acima da base, decorado com folhas de acanto (côncavo), e entre os dois anéis ocorre um anel liso (convexo). A base do vaso é quadrada. O acabamento externo do vaso é com uma pintura marmorizada em tons de azul.

#### b) Atributos

Os atributos desse vaso são *o formato de cálice*, que geralmente possui um perfil retilíneo em forma de trapézio invertido (CHAVES e ANGEL, 1991, p.112). Possui pintura marmorizada no exterior e uma camada de vidrado no interior para impermeabilizá-lo.

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados no vaso em análise e as características dos vasos Krater definidas como recipientes de mistura, vidrados interiormente e confeccionados na forma de coluna, voluta, sino e cálice, conclui-se que esse representa um Krater. Tal afirmação se confirma quando comparadas as características do vaso com as da imagem do catálogo da Fábrica

de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 71b).

## 12 - BALAUÍSTRE

A figura 72a apresenta uma imagem fotográfica de um balaústre existente na platibanda do prédio do casarão Conselheiro Maciel e a imagem (figura 72b) impressa do mesmo elemento existente no catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, editado em 1910. Nos três casarões estudados encontram-se o total de 291 exemplares de balaústres.



Figura 72 – Modelo do Balaústre.

- (a) Balaústre existente no frontão do Conselheiro Maciel (b) Imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas.

Fonte: Acervo autora, 2011.

#### a) Descrição

O balaústre em análise (Figura 72a), com dimensões de 0,73 cm X 0,20 cm X 0,20 cm (altura, largura e espessura, respectivamente), apresenta na base e o topo quadrados planos e lisos. Em seu fuste, possui cinco anéis, sendo dois lisos (côncavo) e três ornados com motivos fitomórficos (convexos). Os anéis ornados próximos à base apresentam folhas de acanto em relevo. Os dois anéis superiores são separados por duas golas caneladas, sendo um liso e o outro com ornatos de folhas. O anel central é fracionado por quatro anéis horizontais que são sobrepostos por quatro folhas de acanto inclinadas para a direita. No anel próximo da base inferior ocorrem oito folhas de acanto, dispostas verticalmente, sendo que destas quatro são maiores e se sobrepõem sobre as quatro menores. Os dois anéis ornados da base são separados por um anel liso. O balaústre apresenta como acabamento externo uma pintura marmorizada em tom de azul.

#### b) Atributos

Os atributos desse balaústre são *planos* lisos no topo e na base, cinco anéis, anéis ornados próximos à base com folhas de acanto em relevo, anel central fraccionado e anéis ornados da base separados por um anel liso.

#### d) Representação

Considerando os atributos identificados no balaústre em análise e que são similares às características da imagem do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas (Figura 72b), pode-se concluir que representam balaústres originários da referida empresa.

## ESTADO DE CONSERVAÇÃO DAS PEÇAS CERÂMICAS

O estado de conservação das peças cerâmicas em faiança existentes nos Casarões, registradas nas fichas catalográficas, mostrou que as mesmas estavam em péssimo estado de conservação, apresentando os seguintes danos: alterações por abrasão, destacamento ou descolamento do revestimento (Figura 73), empolamento do vidrado ou esmalte, esbeaçadelas, estalado, fissuras (superficiais e da chacota), fraturas, manchas, presenças de microrganismos e sujidades generalizadas.



Figura 73 – Descolamento do revestimento no vaso nº 3.

Fonte: Acervo autora, 2011.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, período de 2010 a 2012, as peças cerâmicas dos casarões Barão de São Luís e Conselheiro Maciel foram restauradas e sua condição foi registrada nas fichas catalográficas elaboradas para o desenvolvimento da pesquisa. Já nas peças cerâmicas (balaústres) do casarão Barão de Butuí, que foram restauradas no ano de 2003, foram identificadas patologias resultantes da falta de manutenção, descritas como: sujidade generalizada, microrganismos (fungos), fissuras, crescimento de plantas de pequeno porte e subtração de alguns ornatos cerâmicos (Figura 74).



Figura 74 – Detalhe da platibanda do Casarão do Barão de Butuí, estão faltando alguns balaústres.

Fonte: Acervo autora, 2012.

Para as esculturas da platibanda do casarão Barão de São Luís foi verificada uma patologia resultante das intervenções ocorridas, que é a presença de coloração diferenciada nos tecidos dos vestidos e mantos (Figura 75), e outra devido à falta de cuidado com o bem cultural, resultante da presença de dois coqueiros cujos galhos estão sobre a escultura Comércio (Figura 76) e, também, provocam

degradação dos dedos da escultura Indústria (Figura 77).



Figura 75 – Intervenção de restauro com alteração de cor, detalhe da escultura  
Agricultura.

Casarão Barão de São Luís.

Fonte: Acervo autora, 2012.



Figura 76 – Degradação da escultura Comércio devido à presença do coqueiro.

Casarão Barão de São Luís.

Fonte: Acervo autora, 2012.





Figura 77 – Degradação dos dedos da escultura Indústria devido à presença das folhas do coqueiro.

Casarão Barão de São Luís.

Fonte: Acervo autora, 2011.

A presença de patologias nas peças do casarão Barão de São Luís, restauradas tão recentemente (a menos de dez anos), reacende a polêmica discussão que toda e qualquer peça que passa por intervenção de restauro deve ter uma permanente conservação para evitar que patologias anteriores ou até mesmo novas voltem a degradá-las. A Carta de Veneza (1964) em seu artigo 4º já diz que “a conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente”.

Por conservação ou manutenção entende-se serem todas as medidas tomadas para sanar e ou prevenir possíveis danos

que o bem possa sofrer. Os efeitos causados pelas mudanças de temperatura, de radiação solar, de ataques biológicos, entre outras patologias, podem agir diferentemente sobre as peças, pois os materiais utilizados nas intervenções não são os mesmos que os originais.

Considerando as patologias encontradas nas peças cerâmicas dos Casarões verifica-se que a necessária conservação para a manutenção do bem restaurado não vem ocorrendo.

Como um dos princípios da conservação está no conhecimento, na identificação e na documentação do objeto, espera-se que os registros contidos nas fichas catalográficas das peças cerâmicas identificadas nos Casarões Barão de São Luís, Conselheiro Maciel e Barão de Butuí ajudem nas definições de ações para a conservação e futuras intervenções nas mesmas.

## PROPOSTA PARA FUTURAS INTERVENÇÕES

Visando à necessidade de futuras intervenções nas peças cerâmicas em faiança dos Casarões do Centro histórico da cidade Pelotas, buscou-se conhecer a composição química das pastas e vidrados das mesmas. Durante a etapa do levantamento cadastral das peças cerâmicas em faiança percebeu-se que não seria possível atender esse objetivo, na sua plenitude, tendo em vista a dificuldade de obtenção de amostras. Não foi permitido retirar amostras das peças do Casarão São Luís, porque essas foram restauradas em 2010, e verificou-se que as peças do Casarão Barão Butuí não eram originais. O acervo de amostras ficou reduzido ao material obtido no Casarão Conselheiro Maciel, coletado em um vaso em processo de restauro.

A análise de composição química da amostra foi feita por ensaio de Energia Dispersiva de raios-X (EDX), no laboratório de Caracterização de Materiais do Curso de Engenharia de Materiais do Centro de Desenvolvimento Tecnológico da UFPel<sup>42</sup>. Esse ensaio caracteriza-se por um processo não destrutivo, já utilizado em processos de restauro<sup>43</sup> (Anexos C e D, p. 196 - 197). O processo se baseia na investigação da amostra através de interações entre a radiação eletromagnética e a matéria.

---

42 As análises foram feitas pelo acadêmico em Engenharia de Materiais Bruno S. Noremborg.

43 Appoloni, Carlos Roberto; Parreria, Paulo Sérgio; Rizzo, Márcia. **Aplicação de um equipamento portátil de EDXRF no acompanhamento dos trabalhos de restauro de pinturas murais na Igreja da Paróquia Imaculada Conceição** (São Paulo, SP). Universidade Estadual de Londrina (UEL). Revista Brasileira de Arqueometria, Rest. e Conser. Vol.1, N°4. p. 161 – 164.

## CARACTERIZAÇÃO DA PASTA CERÂMICA

A Tabela 1 apresenta a composição química da amostra da pasta cerâmica coletada no vaso do Casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8).

Tabela 1 – Composição química da pasta cerâmica (% em peso).

Constituintes	Vaso (Casarão 8)
SiO <sub>2</sub>	40,4
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	16,4
CaO	28,4
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	7,5
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	7,5
PbO	2,3
Mg	1,4
Álcalis	3,6

A composição química da pasta cerâmica em faiança da amostra analisada foi comparada com o estudo feito pelo químico francês Charles Lepierre, em 1912, sobre a composição de massas e vidrados cerâmicos em amostras de peças produzidas por várias

fábricas portuguesas nos séculos XVIII e XIX.

Segundo Lepierre (1912, p. 83), uma pasta cerâmica apresenta-se opaca, esbranquiçada ou corada, branda, com textura macia, corte terroso, recoberta de esmalte opaco estanífero. A pasta é obtida pela mistura das argilas figulinas<sup>44</sup> com areia e margas<sup>45</sup> que introduzem na sua composição o elemento cálcio que, segundo a prática ensina, é indispensável nessas louças.

Em estudo feito em pastas cerâmicas de fábricas portuguesas, Lepierre (1912, p.93) descreve como sendo a composição da pasta em faiança originária da Fábrica das Devezas os seguintes resultados:

*Pasta antes do cozimento*

- Coloração amarelada.

- Composição química:

1	Carbonato de cálcio	35,6%
2	Água de combinação	6,6%
3	Sílica	36,5%
4	Alumina	15,8%
5	Óxido de ferro	3,3%
6	Cal	1,2%
7	Magnésio	1,0%
8	Álcalis	0,2%

*Pasta após o cozimento*

---

44 Argilas figulinas – (barros magros) – Apresentam menor plasticidade que as argilas plásticas; são empregadas na louça grosseira e na cerâmica de construção. (CARDOSO, s/d, p. 126)

45 Margas – São misturas íntimas de argilas e calcário. A presença do calcário faz com que produzam efervescência com os ácidos. (CARDOSO, s/d, p. 126)

- Coloração amarelada.

- Composição química:

1	Sílica	44,5%
2	Alumina	19,5%
3	Cal	30,2%
4	Óxido de ferro	4,0%
5	Magnésio	1,2%
6	Álcalis	0,4%

Analisando-se o resultado verifica-se que a composição química da pasta cerâmica analisada (Tabela 1) é similar à pasta em faiança originária da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, divulgada por Lepierre (1912, p. 93), porque contém os mesmos óxidos e em quantidades similares. Tal verificação indica poder ser a Fábrica das Devezas a origem dos vasos Krater existentes nos Casarões.

Como se pode ver, a análise de composição química de peças cerâmicas é de extrema importância nos processos de reconstituição ou substituição, porque serve como ferramenta para a busca por fontes originais de fornecedores e, também, para a elaboração de pastas compatíveis e reversíveis de reconstituição de partes faltantes. Além disso, a composição química obtida pode ser usada como parâmetro para a elaboração de novas pastas que sejam compatíveis com as cerâmicas para uso em reconstituições e fechamento de lacunas dos vasos Krater dos Casarões, em futuras intervenções.

## CARACTERIZAÇÃO DO VIDRADO

A Tabela 2 apresenta a composição química da amostra do vidrado coletada no vaso do Casarão Conselheiro Maciel (Casarão 8).

Tabela 2 – Composição química do vidrado (% em peso).

Constituintes	Vaso (Casarão 8)
SiO <sub>2</sub>	34,0
PbO	31,2
CaO	16,5
SnO <sub>2</sub>	12,2
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	2,1
Outros	4,7

A composição química do vidrado da amostra analisada, também, foi comparada com o estudo feito pelo químico francês Charles Lepierre, em 1912, sobre a composição de massas e vidrados cerâmicos em amostras de peças produzidas por várias fábricas portuguesas nos séculos XVIII e XIX.

Segundo Lepierre (1912, p. 101), os vidrados são compostos formados, basicamente, por areia branca ( $\text{SiO}_2$ ), sal marinho ( $\text{NaCl}$ ), calcina de chumbo ( $\text{PbO}$ ) e calcina de estanho ( $\text{SnO}_2$ ). Essa composição química, típica de vidrados utilizados em peças cerâmicas fabricadas na cidade de Coimbra, é similar à dos vidrados utilizados em fábricas de outras regiões de Portugal. O autor descreve que, no início no século XIX, a formulação da massa dos vidrados era:

Calcina de chumbo ( $\text{PbO}$ )	100 quilogramas (34,8%, em peso)
Calcina de estanho ( $\text{SnO}_2$ )	25 quilogramas (8,69%, em peso)
Sal marinho ( $\text{NaCl}$ )	37,5 quilogramas (13%, em peso)
Areia branca ( $\text{SiO}_2$ )	125 quilogramas (8,69% em peso)

Analisando-se o resultado verifica-se que a composição química do vidrado analisado (Tabela 2) apresenta os constituintes majoritários da composição do vidrado divulgado por Lepierre (1912, p. 101), porém em quantidades dispares. Essa verificação indica ser, possivelmente, uma fábrica portuguesa a fonte originária do vidrado dos vasos Krater existentes nos Casarões.

Assim como para as pasta cerâmicas, o resultado de composição química dos vidrados é de extrema importância porque serve como ferramenta para a busca por fontes originais de fornecedores e, também, para a elaboração de formulações adequadas que serão utilizadas nas intervenções. Além disso, a composição química obtida pode ser usada como parâmetro para a elaboração de formulações compatíveis para uso em reconstituições dos vidrados dos vasos Krater dos Casarões, em futuras intervenções.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou o conhecimento sobre a trajetória percorrida pela arte cerâmica portuguesa, a sua influência cultural e o desconhecimento de suas características originais pela grande maioria dos restauradores.

Foi possível perceber que peças em faiança de grandes dimensões e executadas em ornamentos externos são encontradas em várias edificações na cidade de Pelotas, tendo sido escolhidos os exemplares dos Casarões do Conselheiro Maciel, Barão de São Luís e Barão de Butuí, devido a sua relevância no âmbito histórico cultural. Esses objetos foram foco de análises por amostragem de âmbito pontual, sendo possível levar a algumas generalizações as quais ainda necessitarão de maior aprofundamento.

Pelo levantamento bibliográfico foi possível descrever o processo de manufatura das peças, as quais marcam uma produção industrial em escala internacional de origem Europeia. A relação comercial entre o Brasil e sua origem colonial levou ao contato

com a fábrica portuguesa da cidade de Vila Nova de Gaia - local de grande desenvolvimento na manufatura de material cerâmico. A Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas foi marcada por uma produção industrial que se destaca pela execução de artefatos decorativos metálicos e cerâmicos, os quais eram destinados para venda nacional e para exportação a partir de catálogos poli copiados.

Com o levantamento catalográfico foi observado que as peças existentes na platibanda e na camarinha do casarão Barão de Butuí não são de mesma manufatura e dimensões dos outros dois casarões. As esculturas são de dimensões menores e de acabamento inferior, e os vasos são confeccionados em cimento. A inexistência das peças em faiança originais foi comprovada com a escritura de compra e venda do casarão, onde se tem o registro de que as esculturas teriam sido retiradas no ato da venda do imóvel, em 1970.

Quanto ao estado de conservação das peças em cerâmica em faiança portuguesa encontradas nos casarões, percebe-se que essas se apresentam com patologias muito semelhantes. Foi possível traçar um paralelo entre o estado de conservação e os fatores de degradação, vinculados à intempérie, sujidade e falta de manutenção. Não foi possível, porém, identificar variações do estado de conservação pela orientação solar.

O estudo dos objetos, além de proporcionar um conhecimento iconográfico, iconológico, possibilitou reconhecer que a criação do molde original das peças, possivelmente, foi executado pelo mesmo artífice, pois as características do modelado

e dos panejamentos são semelhantes.

A análise comparativa entre as imagens do catálogo da Fábrica de Cerâmica e de Fundição das Devezas, de 1910, e as imagens fotográficas das peças cerâmicas dos casarões, possibilitou a identificação de algumas diferenças entre as imagens do catálogo e as fotografias, sobretudo na falta de alguns atributos das esculturas. Tais atributos, possivelmente, eram executados em madeira e, com a passar do tempo e com a falta de conservação se degradaram, trazendo a lacuna aos objetos em análise.

A análise química da pasta cerâmica e do vidrado, demonstrada nas tabelas 1 e 2, mostrou que a peça analisada é uma peça de cerâmica em faiança revestida com vidrado branco (estanífero). Comparando-se esses resultados com os estudos feitos pelo químico francês Charles Lepierre (1912) sobre pastas e vidrados cerâmicos portugueses, conclui-se que essa peça cerâmica tem origem portuguesa.

O levantamento acima descrito possibilitou registrar e, sobretudo, conhecer de forma ampla as características das peças cerâmicas em faiança estudadas, atingindo os objetivos propostos no início do trabalho. A metodologia aplicada permitiu identificar os objetos estudados quanto à sua tipologia, suas dimensões, técnicas de fabrico, estado de conservação e sua origem.

Acredita-se, portanto, que a maioria dos bens inventariados nesta pesquisa possui a mesma origem, em função das semelhanças das suas características físicas, tais como modelagem, cor, brilho e dimensão.

Esta pesquisa procurou sensibilizar e esclarecer a importância desse tipo de acervo para a comunidade e o poder público pelotense. O acervo estudado é uma parte importante da história da relação comercial e cultural entre o Brasil e Portugal, em um período de apogeu comercial de Pelotas. Trata-se, acima de tudo, de um Patrimônio Cultural dos cidadãos pelotenses.

## REFERÊNCIAS

ALVES, José. **Fontes d'Art no /au Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Artfolio, 2009.216 p.

ÁVILA, Affonso. **Barroco Mineiro, Glossário de Arquitetura e ornamento**. Minas Gerais: Melhoramentos de S. Paulo, 1980. 220p.

BARATA, Mário. **As condições do uso da azulejaria de revestimento externo no Brasil e em Portugal: relacionamento parcial do trópico, no primeiro país**. In “Congresso Brasileiro de Tropicologia”,1, 1986, Recife: FUNDAJ, Massangana, 1987, 178-183 p..

BRANCANTI, Elbino. **O Brasil e a Louça da Índia**. São Paulo, Ed. Elvino Pocaí, 1950.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz MuGaiair Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.p. 30.

CARDOSO, Armando. **Manual de Cerâmica**. Coleção Nova biblioteca de instrução Profissional, Livraria Bertrand, Portugal-Brasil, s/d, p.285.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**; tradução Marta de Senna, Bauru, SP: EDUSC, 2004. 242p.

CANAU, Joel. **Antropologia de la memória**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

CHAVES, María; ANGEL, Margarita. **Bienes Culturales Muebles – Manual para Inventario**. Bogotá: Editorial Escala, 1991. 162p.

CATÁLOGO DA FÁBRICA CERÂMICA E DE FUNDIÇÃO DAS DEVEZAS. Vila Nova de Gaia, Portugal, 1910, 37p.

CEIB – Centro de estudos da imaginária brasileira - **Imagem Brasileira** – Nº 3, Belo Horizonte, MG, 2006, p. 99-111.

CIRLOT, Juan. **Dicionários de Símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CHEVALLIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Livraria Mundial, 2002.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos Símbolos**, 18 ed., Rio de Janeiro, 2003.

CURY, Isabelle (org)- **Cartas Patrimoniais**- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (Brasil), 3a Ed. Ver. Aum. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p. 408.

DOBERSTEIN, Arnaldo. **Porto Alegre, 1900-1920: estatuaría e ideologia**. Porto Alegre, Secretária Municipal da Cultura, 1992. 105p.

DOMINGUES, Ana Margarida. **A fábrica de Cerâmica das Devesas- Patrimônio Industrial em Risco**. Portugal: editado pela Faculdade de Letras do Porto, 2003.

\_\_\_\_\_. **A ornamentação cerâmica na arquitetura do Romantismo em Portugal**. Tese de doutorado em História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vls I e II, 2009.

DOMINGUES, Celestino. **Dicionário de Cerâmica**. Portugal, Editora Caleidoscópio, 2006, 216p.

FÉLIBEN, André. **Ideé Du Peintre Parfait, chapitre XVI Des draperies**, 1 ed. Paris 1699, 2 ed. Londres, 1707. Apud. LEFFTZ, Michel. Análises Morfológicas dos drapeados na escultura Portuguesa e Brasileira. Método e Vocabulário. Belo Horizonte, CEIB, N. 3, 2006. p. 102.

FERREIRA, Aurélio. **Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa**; Curitiba: Editore Positivo; 2008, p. 544.

FONSECA, Maria. **O Patrimônio em Processo: trajetória da**

**política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro; UFRJ: IPHAN: 1997. 316p.

GRAVELOT, Hubert F., COCHIN, Charles N..**Iconologia** tr. Maria Del Carmen A. Gómez, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

GUILHERME, Ana. **Identificação e Caracterização de faianças de Coimbra por Espectrometria de raios X.** Dissertação de mestrado em Química Aplicada ao Património Cultural, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

KÜHL, Beatriz. **O Tratado das superfícies Arquitetônicas como problema Teórico de Restauração.** São Paulo: Anais do Museu Paulista, junho-dezembro, v.12, 2004.

**Manual do usuário de Imóveis inventariados** - Prefeitura Municipal de Pelotas, Secretária de Cultura. Pelotas: Nova Prova, 2008. p.104.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença.** in: Significados das Artes Visuais. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 47/87.

PEREIRA, Hugo. **A acção social, desportiva e cultural da Fábrica do Carvalhinho.** Porto, Portugal, 2009.

PEREIRA, José, **As fábricas paulistas de louça domésticas: Estudo de tipologias arquitetônicas na área de patrimônio industrial.** São Paulo, 2007, Dissertação de Mestrado na FAUUSP.



PERES, Rosilena, **Levantamento e Identificação das manifestações Patológicas em Prédio Histórico – Um Estudo de Caso**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2001.

PESAVENTO, Sandra, **História do Rio Grande do Sul**. Org. Sérgio Gonzaga. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 96.

PILEGGI, Aristides. **Cerâmica no Brasil e no Mundo**. São Paulo; Livraria Martins, 1958.

PINHEIRO, Thomaz. **Manual do formador e estucador**. Biblioteca de Instrução Profissional, Livraria Bertrand, Lisboa, Portugal, s/d.

PORTELA, Rejane; PORTELA, Ana Margarida. **Fotos Contam uma História**, UFPEL: Editora e Gráfica Universitária. RS. 2010.

LEFFT'Z, Michel; **Análises Morfológicas dos Drapeados na escultura Portuguesa e Brasileira**; Revista Imagem Brasileira – CEIB – Belo Horizonte, Minas Gerais, Segrac Editora e Gráfica Ltda, 2006, p. 99 – 111.

LEMOS, Carlos. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEPIERRE, Charles. **Estudo Químico e Tecnológico sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna**, Coimbra, Portugal, Tipografia da associação de Classe dos Compositores Tipográficos, 1912, p.206.

LOPES, Flávio; CORRÊA, Miguel, **Patrimônio arquitectónico, arqueológico, cartas, recomendações e convenções internacionais**, Lisboa, Ed. Livros Horizontes, 2004, p. 285-286.

LOPES, Garcia. **Manual Completo de Cerâmica**. tomo I, Biblioteca das Artes, Buenos Aires, Editorial Albatros, 1943.

\_\_\_\_\_. **Manual Completo de Cerâmica**. tomo II, Biblioteca das Artes, Buenos Aires, Editorial Albatros, 1943.

MASCARENHAS, Alexandre. **Ornatos: restauração e conservação**. Rio de Janeiro: In-fólio (Coleção Artes & Ofícios – Monumenta), 2008.

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**, Lisboa: Ed. Bertrand Editora, 1992.

MOURA, Rosa; SCHLEE, Andrey. **100 Imagens da arquitetura Pelotense**. São Paulo: 1º edição, vols I e II, 1998.

QUEIROS, Francisco. **O ensino das artes industriais no Porto no Século XIX**. Revista O Tripeiro, 7 Série, ano XVIII, Nº 6, 1999.

QUEIRÓS, José. **Cerâmica Portuguesa**. Aveiro, Portugal: Livraria Estante Editora, 2ª edição, vol. I, 1987.

\_\_\_\_\_. **Cerâmica Portuguesa**. Aveiro, Portugal: Livraria Estante Editora, 2ª edição, vol. II, 1987.

REVILLA, Federico. **Diccionario de Iconografía Y Simbología**. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A, 1999.

RIPA, Cesare. **Iconología**. Tomo I, Madrid. Espanha. Ediciones Akal, S.A. 1987.

\_\_\_\_\_. **Iconologia**. Tomo II, Madri. Espanha: Ediciones Akal, S. A. 1987.

SANTOS, Carlos Alberto. **Espelhos, máscaras vitrines. Estudo iconológico de fachadas arquitetônicas: Pelotas 1870-1930**. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do sul, 1997. \_\_\_\_\_. **Ecletismo na Fronteira Meridional do Brasil (1870-1931)**. Tese. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - Conservação e Restauro. Salvador, Universidade Federal da Bahia 2007.

SANTOS, Carlos Alberto; DUTRA, Amanda; MACEDO, Jamila L.; PEREIRA, Letícia A.; SANTOS, Davi D. **Elementos Funcionais e Ornamentais da Arquitetura Eclética Pelotense: 1870- 1931 - Estatuária**. UFPEL: PRODART IAD. Artigo 9º Seminário de História da Arte, 2009.

SANTOS, Cláudia E. F. dos. **Artes decorativas nas fachadas da arquitetura Bairradina**. Porto: Universidade Portucalense, vols. I e II, 2007.

SOEIRO, Teresa; ALVES, Jorge F; LACERDA, Silvestre; OLIVEIRA, Joaquim. **A Cerâmica Portuguesa Evolução Empresarial e Estruturas Edificadas**. Portugalia Nova Série, vol. XVI, 1995.

TRESIDDER, Jack. **Los Símbolos y sus Significados**. Barcelo-

na: Blume, 2008. 184p.

## WEBSITES CONSULTADOS:

<http://www.artesania-antigua.cl/ceramica-inglesa.htm>. Acessado em 03-04-2012.

<http://www.ceramicanorio.com/miscelanea/china/china.htm>. Acessado em 19/01/2012.

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RBDTudor.html>. Acesso em 03-04-2012.

<http://www.dicionarioweb.com.br/lixivia.html>. Acesso em 03-04-2012.

[http://embaixada-portugal-brasil.blogspot.com.br/2012\\_02\\_12\\_archive.html](http://embaixada-portugal-brasil.blogspot.com.br/2012_02_12_archive.html). Acessado em 03-04-2012.

[http://espacorestauo.planetaclix.pt/Conservacao\\_e\\_Restauro\\_de\\_Ceramica/Inicio.html](http://espacorestauo.planetaclix.pt/Conservacao_e_Restauro_de_Ceramica/Inicio.html). Acessado em 03-04-2012.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=4849](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4849). Acessado em 19/01/2012.

<http://www.museuhistoriconacional.com.br/mh-g1a52.htm>. Acessado em 03-04-2012.

<http://www.porcelanabrasil.com.br/historia19.htm>. Acessado em 18/01/2012.

<http://porcelanabrasil.blogspot.com.br/2011/09/pratos-e-xicara-ceramica-miranda-coelho.html>. Acessado em 03-04-2012.

<http://www.santacasarij.org.br/1793.htm>. Acesso em 03-04-2012.

[http://www.trocadero.pt/catalogos/index.php?option=com\\_content&task=view&id=104&Itemid=&limit=40&limitstart=0](http://www.trocadero.pt/catalogos/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=&limit=40&limitstart=0). Acessado em 03-04-2012.

<http://vidadecorada.blogspot.com.br/2010/06/meissen-bella-porcelana-alema-meien.html>. Acessado em 03-04-2012.







<http://www.webartigos.com/artigos/historia-da-cerâmica/29674>. Acessado em 03-01-2012.

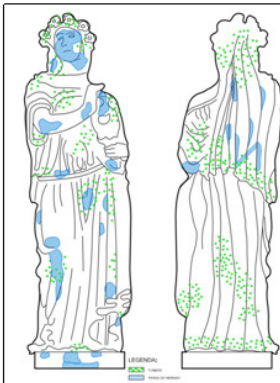

<http://pt.wikipedia.org/>. Acessado em 13-03-2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%A1rgula>. Acesso em 03-05-2012.

## APÊNDICE

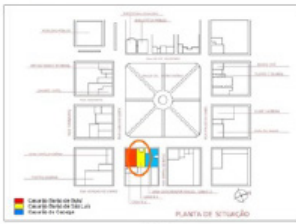




## Apêndice A – Ficha catalográfica escultura Primavera (frente e verso).








ACERVO DE PEÇAS EM FAIANÇA – PELOTAS - RS	
<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO</b>
  	<p>Título / Tema: Primavera Assinatura: não Procedência: Casarão Barão de Cacequi Data: não Dimensão: 1,30 X 0,35 X 0,35 cm Técnica: faiança No. de registro: não Origem: Portugal Proprietário: UFPEL Endereço: Praça Coronel Osório, 08 Descrição: Escultura em faiança</p>
	<b>GRAU DE TOMBAMENTO</b>
	<p>( ) Inventariado ( ) Tombamento Municipal ( ) Tombamento Estadual (x) Tombamento Federal</p>
	<b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b>
	<p>(x) Ruim ( ) Regular ( ) Bom</p> <p>(x) Fungos (x) Líquens ( ) Algas (x) Sujidades ( ) Crosta negra (x) Fissuras ( ) Rachaduras (x) Perdas do suporte (cerâmica) (x) Perdas do verniz (esmalte)</p>
<b>LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO</b>	
  	
Responsável: Keli Cristina Scolari Data: 2012	

LEVANTAMENTO GRÁFICO	FOTO CATÁLOGO
	
<p><b>INTERVENÇÕES ANTERIORES</b></p> <p>( x ) Sim      ( ) Não</p> <p>Autor da intervenção: Empresa Marson</p> <p>Data da intervenção: 2012</p> <p>Materiais usados na intervenção: Não informado</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p>	<p><b>PROPOSTA DE INTERVENÇÃO</b></p> <p>( x ) Exames organolépticos</p> <p>( ) Faceamento parcial/total</p> <p>( x ) Consolidação em emergencial</p> <p>( x ) Limpeza mecânica / química</p> <p>( x ) Tratamento de microorganismos</p> <p>( ) Remoção de intervenções anteriores</p> <p>( x ) Fixação dos craquelês</p> <p>( x ) Consolidação do suporte</p> <p>( x ) Confeção das partes faltantes</p> <p>( x ) Reintegração cromática</p> <p>( x ) Camada de proteção</p>
<p><b>PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO</b></p> <p>A obra encontra-se em processo de restauração, após o processo e restauro a obra precisa estar em constantemente monitorada, no mínimo de seis em seis meses deve haver uma avaliação do estado de conservação, pois os materiais utilizados no restauro são diferentes e tem processo de envelhecimento diferente que o material original da obra. Ocorrendo alguma alteração ou patologias deve-se imediatamente em contato com um especialista para fazer um parecer, ocorrendo patologias graves deve-se tratá-las imediatamente.</p>	
<p><b>DESCRIÇÃO DA OBRA</b></p> <p>Peça modelada; escultura de uma figura feminina assentada em uma base circular. Representa uma jovem mulher com uma túnica com um barrado; apóia-se na perna esquerda e a perna direita está semi-flexionada. Possui o tronco reto; o braço esquerdo está flexionada para frente e o braço direito está flexionado, colado ao corpo, segurando uma guirlanda de flores; a cabeça está virada para direita e possui uma guirlanda de flores que segura um véu, que vai até a cintura de imagem.</p>	
<p>Responsável: Keli Cristina Scolari</p> <p>Data: 2012</p>	

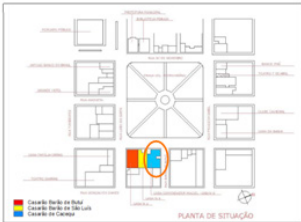






## Apêndice B – Ficha catalográfica escultura Artes (frente e verso).

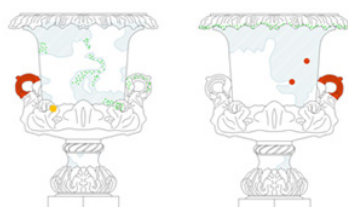
ACERVO DE PEÇAS EM FAIANÇA – PELOTAS - RS	
<b>LOCALIZAÇÃO</b>   	<b>IDENTIFICAÇÃO</b> <p>Título / Tema: Artes  Assinatura: não  Procedência: Casarão Berão de São Luís  Data: não  Dimensão: 1,10 X 0,30 X 0,30 cm  Técnica: faiança  No. de registro: não  Origem: Portugal  Proprietário: SECULT  Endereço: Praça Coronel Osório, 06  Descrição: Escultura em faiança</p>
	<b>GRAU DE TOMBAMENTO</b> <p><input type="checkbox"/> Inventariado  <input type="checkbox"/> Tombamento Municipal  <input type="checkbox"/> Tombamento Estadual  <input checked="" type="checkbox"/> Tombamento Federal</p>
	<b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b> <p><input type="checkbox"/> Ruim <input type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Bom</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Fungos  <input checked="" type="checkbox"/> Líquens  <input type="checkbox"/> Algas  <input checked="" type="checkbox"/> Sujidades  <input type="checkbox"/> Crosta negra  <input type="checkbox"/> Fissuras  <input type="checkbox"/> Rachaduras  <input type="checkbox"/> Perdas do suporte (cerâmica)  <input type="checkbox"/> Perdas do verniz (esmalte)</p>
<b>LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO</b>  	
<p>Responsável: Keli Cristina Scolari  Data: 2012</p>	

LEVANTAMENTO GRÁFICO		FOTO CATÁLOGO
		
 Perda do suporte	 Perda do vidro	 Cimento
	 Fungos	
<b>INTERVENÇÕES ANTERIORES</b> <input checked="" type="checkbox"/> (x) Sim <input type="checkbox"/> ( ) Não Autor da intervenção: Empresa Marson Data da intervenção: 2010 Materiais usados na intervenção: Não informado		<b>PROPOSTA DE INTERVENÇÃO</b> <input checked="" type="checkbox"/> (x) Exame organoléptico <input type="checkbox"/> ( ) Facamento parcial/total <input checked="" type="checkbox"/> (x) Consolidação emergencial <input checked="" type="checkbox"/> (x) Limpeza mecânica/química <input checked="" type="checkbox"/> (x) Tratamento de microorganismos <input type="checkbox"/> ( ) Remoção de intervenções anteriores <input checked="" type="checkbox"/> (x) Fixação dos craquelês <input checked="" type="checkbox"/> (x) Consolidação do suporte <input checked="" type="checkbox"/> (x) Confecção dos partes faltantes <input checked="" type="checkbox"/> (x) Reintegração cromática <input checked="" type="checkbox"/> (x) Camada de proteção
<b>PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO</b> A obra sofreu um processo de restauração, após o processo e restauro a obra precisa estar em constantemente monitorada, no mínimo de seis em seis meses deve haver uma avaliação do estado de conservação, pois os materiais utilizados no restauro são diferentes e tem processo de envelhecimento diferente que o material original da obra. Ocorrendo alguma alteração ou patologias deve-se imediatamente em contato com um especialista para fazer um parecer, ocorrendo patologias graves deve-se tratá-las imediatamente.		
<b>DESCRIÇÃO DA OBRA</b> Peça modelada; escultura de figura feminina assentada em uma base circular; de pé; na base do lado esquerdo a uma paleta. Representa uma jovem mulher com uma túnica, apóia-se na perna esquerda e a perna direita semi-flexionada. Possui o tronco reto; o braço esquerdo está reto para baixo e o braço direito está flexionado, junto ao corpo; a cabeça está levemente virada para a direita e os cabelos estão presos em um coque.		
Responsável: Kali Cristina Scolan Data: 2012		

## Apêndice C – Ficha catalográfica Vaso 3 (frente e verso).

ACERVO DE PEÇAS EM FAIANÇA – PELOTAS - RS	
<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>IDENTIFICAÇÃO</b>
	Título / Tema: Vaso 3 Assinatura: não Procedência: Casarão Barão de Caequi Data: não Dimensão: 0,72 X 0,18 X 0,18 cm Técnica: faiança No. de registro: não Origem: Portugal Proprietário: UFPEL Endereço: Praça Coronel Osório, 08 Descrição: Vaso em faiança
	<b>GRAU DE TOMBAMENTO</b>
	<input type="checkbox"/> Inventariado <input type="checkbox"/> Tombamento Municipal <input type="checkbox"/> Tombamento Estadual <input checked="" type="checkbox"/> Tombamento Federal
<b>LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO</b>	<b>ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b>
	<input checked="" type="checkbox"/> Ruim <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Bom
	<input checked="" type="checkbox"/> Fungos <input checked="" type="checkbox"/> Líquens <input type="checkbox"/> Algas <input checked="" type="checkbox"/> Sujidades <input type="checkbox"/> Crosta negra <input checked="" type="checkbox"/> Fissuras <input type="checkbox"/> Rachaduras <input checked="" type="checkbox"/> Perdas do suporte (cerâmica) <input checked="" type="checkbox"/> Perdas do verniz (esmalte)
	
Responsável: Keli Cristina Scolari Data: 2012	

# LEVANTAMENTO GRAFICO



# FOTO CATALOGO



■ Perda do suporte ■ Perda do vidro ■ Cimento ■ Fungos

## INTERVENÇÕES ANTERIORES

( x ) Sim ( ) Não

Autor da intervenção: Empresa Marson

Data da intervenção: 2012

Materiais usados na intervenção: Não informado -----

-----  
-----  
-----  
-----

## PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

- ( x ) Exames organolépticos
- ( ) Faceamento parcial/total
- ( x ) Consolidação emergencial
- ( x ) Limpeza mecânica/ química
- ( x ) Tratamento de microorganismos
- ( ) Remoção de intervenções anteriores
- ( x ) Fixação dos craquelês
- ( x ) Consolidação do suporte
- ( x ) Confeção das partes faltantes
- ( x ) Reintegração cromática
- ( x ) Camada de proteção

## PROPOSTA DE CONSERVAÇÃO

A obra encontra-se em processo de restauração, após o processo e restauro a obra precisa estar em constantemente monitorada, no mínimo de seis em seis meses deve haver uma avaliação do estado de conservação, pois os materiais utilizados no restauro são diferentes e tem processo de envelhecimento diferente que o material original da obra. Ocorrendo alguma alteração ou patologias deve-se imediatamente em contato com um especialista para fazer um parecer, ocorrendo patologias graves deve-se tratá-las imediatamente.

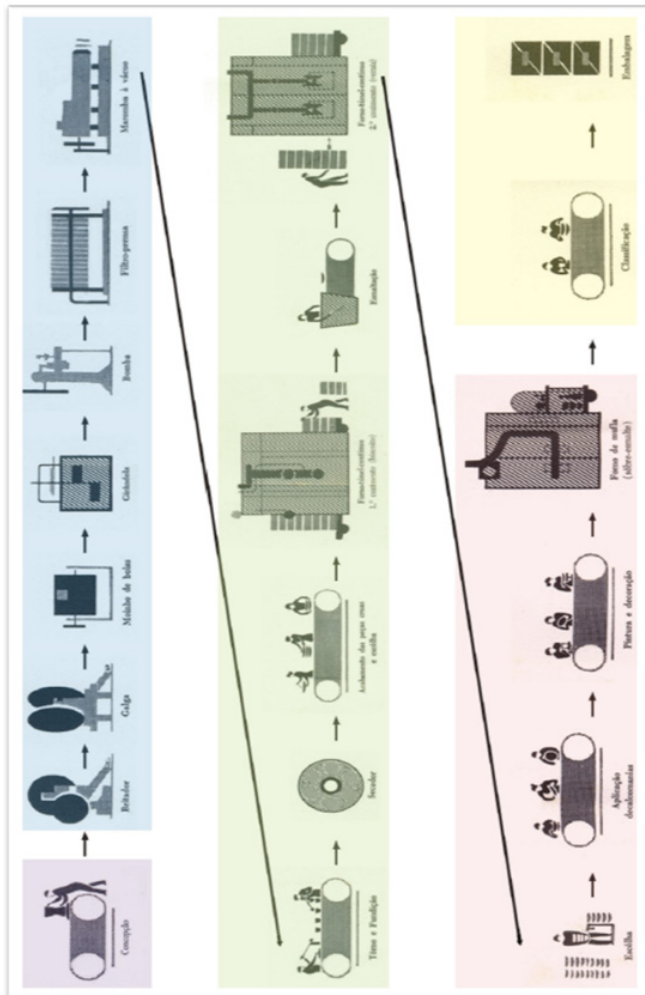
## DESCRIÇÃO DA OBRA

Peça modelada. Vaso alto com ornamentos. Base quadrangular; suporte em forma de gota com decoração fitomórfica (folha de acanto) e um anel convexo; no corpo em sua base apresenta decoração fotomórfica (folha de acanto) e alças como de fossem folhas, o corpo é cilíndrico e sem ornamentos; parte superior mais larga e com decoração fitomórfica.

Responsável: Keli Cristina Scolari  
Data: 2012


**ANEXO**

194



**Anexo B – Escritura de venda do Casarão de Barão de Butuí, efetuado pela Sra. Inah B. de Assumpção Mello a APLUB, em 1970.**

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

**SERVIÇO REGISTRAL FERNANDES MACHADO**

2.º REGISTRO DE IMÓVEIS — PELOTAS

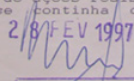
**DRA. ELIANA CONCEIÇÃO DA SILVA FERNANDES MACHADO**  
OFICIALA

**JESUS AMILTON RICHETER DE ARRÁJO**  
OFICIAL AJUDANTE

**CERTIDÃO**


CERTIFICO, por ter-me sido verbalmente pedido, que revendo os livros deste Cartório, neles encontrei registrado no livro 3-AL, às fls. 92, sob número de ordem 41.370, em 24 de novembro de 1970, uma escritura pública de compra e venda, lavrada em 13 de novembro de 1970, no 1.º Tabelionato desta cidade, sendo transmitente Inah Bordagorry de Assumpção Mello, dona de casa, casada pelo regime da separação de bens com Manoel Júlio de Mello, que é assistido brasileiros, ela com CPF nº 005.327.460, residentes nesta cidade, e adquirente ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS LIBERAIS UNIVERSITÁRIOS DO BRASIL - APLUB, com sede em Porto Alegre, à Avenida Júlio de Castilhos nº 10, CSC 92672070/001, representada por seu bastante procurador João Carlos Schild, brasileiro, casado, residente nesta cidade, de UM PRÉDIO DE MATERIAL, com 02 pavimentos, de frente oeste pela Praça Coronel Pedro Osório, sob nºs. 02 e 04, com 06 aberturas no pavimento superior e 07 no pavimento térreo, fazendo esquina ao sul com a rua Lobo da Costa, por onde tem 12 aberturas no pavimento superior, e igual nº no pavimento térreo, e os nºs. 454, 456 e 458, atualmente nºs. 884, 890, 896, 900, 904 e 908, edificado em terreno próprio, que mede vinte metros e dez centímetros (20,10 m) de frente pela referida Praça Coronel Pedro Osório, e quarenta metros (40,00 m) de fundos, confrontando a leste com sucessores de Luiz Cardoso de Sales, e ao norte com sucessores de Baroneza de São Luiz, tudo de conformidade com as paredes divisórias existentes e compreendidas as dependências e servidões respectivas, pelo preço de Cr\$ 350.000,00. CERTIFICO mais que, na coluna de condições do registro supra consta o seguinte: Consta que a compradora reconhece não estar incluído na venda as estátuas de porcelana que se acham instaladas na parte superior do imóvel. CERTIFICO finalmente que, o imóvel supra descrito acha-se livre de ônus reais, bem como inexistente registro de ações reais e pessoais reipersecutórias. Era o que se continha com relação ao pedido e dou fé. - Pelotas.

28/FEV 1997



REGISTRO DE IMÓVEIS  
2.º OFÍCIO  
LUIS ADOLFO BETEMPS  
Escrivente Autorizado

*Colado: B. B. 4/10*



## Anexo C – Resultado da análise química da pasta cerâmica vaso casarão 8, por EDX.

Sample : cratera casarao 8  
Operator: Bruno S. Norenberg  
Comment : Metal, Vac, 2chan  
Group : easy-Vac-Metal  
Date : 2012-09-19 15:06:54

### Measurement Condition

Instrument: EDX-720	Atmosphere: Vac.	Collimator: 3(mm)	Spin: Off
Analyte	TG kV uA	PI Acq. (keV) Anal. (keV)	Time(sec) DT(k)
Ti-U	Rh 50 178-Auto	0 - 40 0.00-40.00	Live- 100 39
Na-Sc	Rh 15 1000-Auto	0 - 20 0.00- 4.40	Live- 100 33

### Quantitative Result

Analyte	Result	(Std.Dev.)	Proc.-Calc.	Line	Int. (cps/uA)
Ca	34.436 %	( 0.046)	Quan-PP	CaKa	5.7405
Si	32.059 %	( 0.057)	Quan-PP	SiKa	3.3118
Al	14.728 %	( 0.067)	Quan-PP	AlKa	0.5556
Fe	8.975 %	( 0.018)	Quan-PP	FeKa	14.1823
Pb	3.402 %	( 0.010)	Quan-PP	PbLb1	6.9370
K	3.396 %	( 0.017)	Quan-PP	K Ka	0.4916
Mg	1.562 %	( 0.044)	Quan-PP	MgKa	0.0249
Ti	1.442 %	( 0.014)	Quan-PP	TiKa	0.7519



## Anexo D – Resultado da análise química do vidrado vaso casarão 8, por EDX.

Sample : Casarao 8 Vid  
Operator: Bruno Noremberg  
Comment : QuickEassy Air-Metal  
Group : easy  
Date : 2012-07-06 10:03:17

### Measurement Condition

Analyte	TU	KV	uA	PI	Acq. (keV)	Anal. (keV)	Time(sec)	DT(%)
Ti-U	Rh	50	64-Auto	----	0 - 40	0.00-40.00	Live- 100	41
Na-Sc	Rh	15	1000-Auto	----	0 - 20	0.00- 4.40	Live- 100	15

### Quantitative Result

Analyte	Result	(Std.Dev.)	Proc.-Calc.	Line	Int. (cps/uA)
Pb	40.133 %	( 0.049)	Quan-PP	PbLbL	105.4164
Si	36.484 %	( 0.189)	Quan-PP	SiKa	0.3955
Sn	16.194 %	( 0.049)	Quan-PP	SnKa	18.2546
Ca	2.788 %	( 0.015)	Quan-PP	CaKa	0.3958
Ti	1.508 %	( 0.022)	Quan-PP	TiKa	0.9948
Fe	1.274 %	( 0.010)	Quan-PP	FeKa	2.9675
Ba	0.905 %	( 0.066)	Quan-PP	BaLa	0.2003
K	0.713 %	( 0.012)	Quan-PP	K Ka	0.0695



UFPEL

